الموسوعة الصغيرة

٣٨١

صراع القهر والانهزام

في مسرحيات صلاح عبدالصبور

تأليف : ابراهيم جنداري

الموسوعة الصغيرة

سلسلة ثقافية تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب

تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة

رئيس التحرير موسى كريدي سكرتير التحرير ماجد اسد

وزارة الثقافة والاعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

العراق ـ بغداد/اعظمية ص.ب ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣

هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة
باسم السيد رئيس مجلس الادارة
حقوق الطبع محفوظة
العنوان :
العراق ـ بغداد ـ اعظمية
ص.ب. ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣ ـ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

الموسوعة الصغيرة

٣٨١

صراع القهر والانهزام

في مسرحيات صلاح عبدالصبور

ابراهيم جنداري

مـدخل :

اذا كانت المسرحية الشعرية في الأدب العربـي قد بدأت بخطى ثقيلة على يدي شوقي وأباظه ، فان مما لاشك فيه ان الشـكل الشعري الجـديد الـذي ابتدعه الرواد ـ وعبد الصبور منهم ـ اقرب للغـة المسرح من الشعر العربي التقليدي .

ونحن هنا لسنا بصدد الابحار في التصدي لعلاقة الشعر بالمسرح في الادب العربي ، بل بصدد محاولة دراسة مسرحيات صلاح عبدالصبور الشـعرية التـي أثارت وما تزال تثير العديد من القضايا الفنية والفكرية باعتبارها من الخطوات المهمة التي قطعتهـا المسرحية الشعرية العربية ، ان لم نقل انها مـن اهـم هـذه الخطوات .

ولعل العلاقة بين القهر والانهزام وموقف الكاتب منهما هي الافق الرحب الذي دارت في ثنايا مسرحيات عبدالصبور ، فهي تخيم على احداثه وشخصياته المسرحية ، هذا فضلا عن كونها هي الخيط الذي يربط هذه المسرحيات .

ومسرحيات عبدالصبور هي امتداد لشعره الغنائي من حيث المحتوى والهمّ الانساني الذي يشغله ، اذ حوى هذا الشعر الكثير من العناصر الدرامية التي لم تتطور او تستقل الا في اعماله المسرحية التي نحن بصدد دراستها في هذا البحث المتواضع .

ويؤكد عبدالصبور على انه دخل المسرح عن طريق القراءة والثقافة . وربما كان عبدالصبور أهم الشعراء المحدثين معاناة واحساسا بالغربة ، وتمتزج هذه المعاناة بالقلق والتوتر والحزن والخوف ، وتلك الرغبة في ادراك المجهول الذي ربما سيحقق

الانعتاق من أحاسيس الغربة والضياع ، وكان يبلور عملية الاحساس بالضغط الاجتماعي والانعزال في معظم قصائده ، وكانت هذه القصائد تعكس لنا الوانا من ازمته وعجزه كفرد ، وبالتالي فانه لايجد ملاذا غير الحزن والسخط ، وقد ظلت هذه النغمة ، نغمة القهر والانهزام تسحوذ على اعماله المسرحية . اننا نحاول هنا الاستماع الى هذه النغمة ، محاولين تتبعها في مسرحياته الخمس التي تركها لنا ، فلعل التوفيق يحالفنا ..

والله وليّ التوفيق .

مأساة الحلاج

ماساة الحلاج :

تتألف المسرحية من فصلين الاول بأسم الكلمة والثاني باسم الموت ، ويتكون كل فصل من عدة مناظر • وتبدأ المسرحية من نهاية المأساة ، مأساة الحلاج بقتله وصلبه • ويستعيد المؤلف عن طريق استرجاع الماضي بداية المحنة ونموها حتى بلغت غايتها المفجعة • يدور المنظر الاول في ساحة من ساحات بغداد « وفي عمق المشهد الايمن جذع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها •• معلق عليه شيخ عجوز » ومن خلال الكورس الثلاثي (التاجر والفلاح والواعظ) تبدأ عملية التعرف على صاحب

هذه الجثة المعلقة من خلال محاوراتهم وتساؤلاتهم فيما بينهم عن قصة هذا القتيل التي لا تعدو عن أن تكون في نظرهم شيئا مسليا مثيرا للفضول . فالشيخ المصلوب بالنسبة للتاجر قد يكون حكاية طريفة يقصها لزوجته حين يعود في المساء ، وليس ما يدفع الفلاح للاهتمام بهذا الجسد المدلى سوى الفضول . اما الواعظ فينظر للمسألة من وجهة نظر حرفية بحته. فلعل في حكاية هذا الجسد موعظة وعبره تشد لهفة الجمهور في صلاة الجمعة في المسجد . ثم تدخل مجموعة من الناس ، وهم جميعا فقراء مثل هذا الشيخ المصلوب لكنهم قتلته . لقد قتلوه بالكلمات :

المجموعة : صفونا .. صفا .. صفا

اعطوا كلا منا دينارا من ذهبٍ قانٍ
براقا لم تلمسه كفٌ من قبل
قالوا : صيحوا .. زنديق كافر
صحنا .. زنديق كافر

قالوا صيحوا : فليقتل انا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل انا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا امضوا .. فمضينا [1]

ثم تدخل المسرح جماعة من الصوفيـــة وهـم اصحاب طريق مثل هـــذا الشيخ المصلوب لكنهـم قتلته ، قتلوه بالكلمات أيضا :

مجموعة الصوفية : نحن القتله

احببناه ، فقتلناه

قتلناه بالكلمات

احببنا كلماته

اكثر مما احببناه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات»[2] .

ويدخل الشبلي شيخ الزهاد وصاحب الحـلاج ويزعم أنه هو القاتل :

لو كان لي بعض يقينك

لكنك منصوبا الى يمينك
لكنني استبقيتُ حينما امتحنتْ عمري
وقلت لفظا غامضا معناه
حين رموك في ايدي القضاء
أنا الذي قتلتك
أنا الذي قتلتك[٣] .

أن هذا المنظر يقدم نتيجة واحدة هي ان الجميع قد اشتركوا في قتل الحلاج بالكلمات وينتهي المنظر الاول بجوٍّ من الترقب والخشوع والفجيعة .

وفي المنظر الثاني نلتقي بالحلاج في بيته مع صديقه الشبلي ، وهما يتحاوران حول طريقتين من طرق الحق ، او فلنقل انه حوار بين الفهم التقليدي للتصوف وفهم الحلاج له :

الشبلي : لا يا حلاج
اني اخشى ان اهبط للناس
قد ابسط اجفاني فوق الدنيا

فارى يسراها ، اتمنى النعمى والبسرى
وأرى عسراها ، أتوقى العسرى
ويموت النور بقلبي

الحلاح : هبنا جانبنا الدنيا
ما نصنع عندئذٍ بالشر ؟ (٤)

والشر عند الحلاج هو جوع الجوعى ، وفقر الفقراء .. المسجونون المصفودون يسوقهم شرطي مذهوب اللب ، قد اشرع في يده سوطا يضرب به ظهور المسجونين الصرعى . ورجال ونساء فقدوا حريتهم :

الحلاج : ياشبلي
الشر استولى في ملكوت الله
حدثني .. كيف اغض العين عن الدنيا
الا أن يظلم قلبي

الشبلي : يا حلاج
لا أدري للصوفي صديقا الا نجوى الليل

وبكاء الخوف من الدنيا واناشيد الوجد المشبوب وآهات الذل

وفتوح المحبوب بنور الوصل (٥)

ويدخل الى بيت الحلاج أحد مريديه (ابراهيم بن فاتك) وينبئه بأن الولاة يدبرون له أمرا لانه (يلغو في أمر الحكام ، ويؤلب احقاد العامة) وأنه قد ارسل رسائل سرية لبعض وجهاء القوم ممن يطمح بالسلطة ، فيجيب الحلاج :

ماذا نقموا مني .

أترى نقموا مني اني اتحدث في خلصائي

وأقول لهم ان الوالي قلب الامة

هل تصلح الا بصلاحه

فاذا وليتم لاتنسوا أن تضعوا خمر السلطة

في اكواب العدل

اترى نقموا مني تدبيري رأيي في امر الناس

اذ أشهدهم يمشون الى الموت

لكن توجهم للموت يباعدهم عن رب الموت[٦]

وينتهي المنظر الثاني بخلع الحلاج للخرقة ـ رمز الصوفية ـ لانها اصبحت بمثابة قيد في اطرافه وهي اشارة ذل ومهانة ، ورمز فقر روحي ومادي :

يارب اشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وانا اجفوه ، اخلعه في مرضاتك
يارب اشهد [٧]

ويدور المنظر الثالث في ساحة من ساحات بغداد والحلاج يدعو الناس اليه ، لكنه سرعان ما يصطدم بالشرطة لانه تحدث عن (القحط الذي يمشي في الاسواق) وتحدث عن القتل والسرقة والدجل والخيانة والتملق والبطش والعدوان .

وامام الحاح الشرطة واستدارجها للحلاج فانه يفشي سر ما بينه وبين الله من حب ووصال :

شرطي ثالث : فانت اذن اله مثله ما دمت بعضا منـــه .

الحلاج : رعاك الله يا ولدي ، لماذا تستثير شجاى

وتجعلني ابوح بسرّ ما اعطى

الا تعلم ان العشق سر بين محبوبين

هو النجوى التي ان اعلنت سقطت مروءتنا

لانا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنغمنا

دخلنا الستر

أطعمنا وأشربنا

وراقصنا وأُرقصنا ، وغنينا وغُنينا

وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدْنا

فلما اقبل الصبح تفرقنا

تعاهدنا ، بأن اكتم حتى انطوي في القبر

الشرطي : كفى ياشيخ ، هذا القول عين الكفر(٨).

وفي نهاية الفصل يقدم عبدالصبور صورة لعصر الحلاج على لسان الواعظ :

بم باح ، لكي تأخذه الشرطة ؟
لا ادري ، وعلى كلّ فالايام غريبة
والعاقل من يتحرز في كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام او شخص او وضع او قانون او قاض او والٍ او محتسب أو حاكم [٩] .

والجزء الثاني من المسرحية (المـــوت) يـدور المنظر الاول منه في السجن ، حيث يدور حوار هام بين الحلاج وواحد من المساجين ، ثائر مثقف ، أحب الكلمات لكن قسوة الحياة برهنت له أن الكلمـات لا تصنع شيئا وأنه لابد من رفع السيف لاستئصال الظلم والشر . وينتهي المنظر مع وصول عجـز عـن الاختيار : فهو لا يدري ايرفع صوته ام سيفه ؟

والمنظر الاخير هو منظر المحكمة . وكما اعتمد عبدالصبور علي التاريخ في اختيار شخصياته الرئيسة، التقط من صفحاته قاضيين مـن قضـــاة المحكمـــة

رئيسها : ابو عمر الحمادي ، ثـــم القاضي الشافعي العظيم ابن سريج ويذكر لنا التأريخ ان الاول منهما كان معروفا بممالاته للحكام والسير في ركابهم ، أما الثاني فقاض منصف يرفض أن تكون مواجد الصوفي سببا في الحكم بتكفيره وهو الذي بعث ابراهيم بن فاتك ليحذر الحلاج مما يدبره ولاة الامر(١٠) .

ومع بداية المحكمة يبدو ان كل شيء كان معدا لادانة الحلاج والحكم بقتله ويحتـج ابن سريج على وصف الحمادي للحلاج بانه مفسد وعدو لله قبـــل النظر المتروي في مسألته ، اذ ان معنى هذا الوصف اصدار الحكم سلفا ، ويحتج على الالغاز اللفظية التي يتلاعب بها الحمادي في قاعة المحكمة . ومع دخول الحلاج تبدأ المحاكمة التي تتضح من خلالهـا صورة عصر الحلاج وما في هذا العصر من تناقضات تتخفى وراء المصطلحات الدينية والثقافة التي يخطط لها ولاة الامر ، وتتحول اللغة الى الغـــاز والاعيب ، « انـــا

نشهد في هـذا المنظر محاكمـة يسودها الطـابع التراجيوكوميدي بحق ، تراجيديا انسـان يمـوت ، ومهزلة قضاة يجدلون من احكام الشرع حبل المشنقة، انهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، وعبثون بعقول العامة ، ولا هم لهم الا مرضاة السلطان»[11].

وتستمر المأساة المهزلة ، وقبل ان تصدر المحكمة حكمها يأتيها خطاب من وزير القصر يحكم الخدعة ويعلن القاضي ان الوالي قد عفا عن الحـلاج بمـا يخص (تحريض العامة والغوغاء على الأفساد) لكن الوالي « قد يعفو عمن يجرم في حقه ، ولكن لا يعفو عمن يجرم في حق الله » .

ويكشف ابن سريج هذه الخدعة ويعلـن فـي وجـه القضاة :

بل هذا مكر مخادع
فلقد احكمتم حبل الموت
لكن خفتم ان تحيا ذكراه

فاردتم أن تمحوها
بل خفتم سخط العامة ممن اسمع اصواتهم من
هذا المجلس
فاردتم ان تعطوه لهم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والاسم (١٢) .

وينسحب ابن سريج من المحكمة رافضا ان أن يسأل رجلا عن ايمانه ، لان هذا من حق الله وحده، وتستمر المحاكمة . ويقدم الحلاج عصاره لتجربته الصوفية ، ومراحل طريقه ، حتى تكشف له وجه الله، وتلتحم رؤيته الصوفية بدوره الاجتماعي التحاما عضويا لا اضطراب فيه ولا تناقض ، ويثبت الحلاج كلماته كشاهد رؤية ، فلعل حاكما يقتنع بها فيزاوج بين الكلمة والفعل ، بين الحكمة والقدرة ، بين الكلمة والسيف ، ما دام الفقر يعربد في الطرقات ويهدّم روح الانسان لانه يذلها ويقتل الحب فيها . فما الذي يصنعه الحلاج؟

« الحلاج : لا املك الا ان اتحدث ولتنقل كلماتي
الريحُ السواحةُ
ولاثبتها في الاوراق شهادة انسان من
اهل الرؤية
فلعل فؤادا ظمانا من افئدة وجوه الامة
يستعذب هذه الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها ان وُلي الامر
ويوفق بين القدرة والفكرة ويزاوج بين
الحكمة والفعل .. »[١٣].

وتؤكد هذا المعنى حقيقة اخرى في المسرحية هي ان السجين الثائر النازع الى النقمة قد جمع العامة يوم محاكمة الحلاج ، وقتلته الشرطة في نفس اليوم . وهكذا قتل الباحث عن الحكمة والفعل مع الثائر الساخط في يوم واحد ، ولم يبق من الحلاج سوى الكلمات .

ان عبد الصبور يتعامل في هذه المسرحيـــة مع تجربة روحية هائلة ، وهي التجربة الصوفية واتخاذها استبطان الذات سبيلا يحقق الوصـول الى المعـــرفة الحدسية وعبدالصبور لم يكتف بما قرأ عن المتصوف العظيم الحسين بن منصور الحلاج وتجربته الصوفيـة النادرة ، بل نحى منحى تجريبيا في تعامله مع هـــذه التجربة : « كنت في صباي الاول متدينا اعمق التدين، حتى انني اذكر ذات مرة اني اخذت اصلي ليلة كاملة. طمعا في ان اصل الى المرتبة التي تحـــدث عنها بعض الصالحين ، حين تخلو قلوبهم من كل شيء الا ذكـــر ذكر الله ، بدأت صلاتي كما يبدأها المصلي عـادة . وذهني مشتغل بمسائل الحياة المختلفة ، اتمتم بالآيات، ثم جاهدت كي اخلي نفسي من كل فكرة عدا فكرة الله . ومازلت اصلي حتى كدت اتهالك اعياء ودفع بي الاعياء والتركيز الى حالة من الوجد حتى انني زعمت لنفسي ساعتها انني رأيت انني رأيت الله . وأذكر ان

بعض اهلي ادركوني حتى لايصيبني الجنون » [١٤] .

وربما يكون لتأثر عبدالصبور بـ ت س . اليوت أثره الكبير في التعامل مع هذه التجربة « ولاشك انه تأثر به وهو يختار حياة الحلاج موضوعا لمسرحيته الاولى كما اختار اليوت حياة القديس موضوعا لمسرحيته الاولى ـ جريمة قتل في الكاتدرائية » [١٥].

وعبدالصبور لايخفي تأثره باليوت في اعماله الشعرية المختلفة ، لكنه يترسم خطاه في هذه المسرحية « من ناحية لمنطلقات التكتيكية والاطار التاريخي والمغزى والموضوع والطابع التراجيدي وفي بناء الشخوص والحوار وغير ذلك من مسائل البناء الدرامي » [١٦] .

لكن عبدالصبور جعل من الحلاج مثالا للمفكر وهو يصارع ضميره الاجتماعي وتجربته الباطنة ، اي أن الحلاج لم يكن صوفيا متفانيا في محبة الله غارقا في تجربته فحسب عند عبدالصبور ، بل جعل التجربة

الصوفية مدخلا لاصلاح العصر ورفع الظلم مستندا في ذلك الى كثير من الحقائق التي وردت في سيرة الحلاج التاريخية ، مرجحا أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة الا عقابا له على فكرة الاجتماعي وانشغاله بقضايا مجتمعه .

ان مواجهة الحلاج للسلطة مع الحفاظ على الالتزام بدنيا الله وخلقه حتمت اصطدامه بتبعيات السلطة ودنياها الشريرة ، وحتمت نهايته المفجعة . الحلاج صاحب كلمة داعية ، يطمح ان يحبذ لها من يندفع بها صوب الفعل في المواجهة وطموحه هذا يظل مع الحلاج الذي يقع ضحية للصراع بين قطبين : الضمير الاجتماعي والدعوة الى المواجهة ، والنداء الخفي لتجربته الباطنية والدعوة الى الاكتفاء بما في الصدر من نور المعرفة .

«كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف

والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح مشكلات الكون والانسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد ان يؤثروا أن يحملوا عبء الانسانية على كواهلهم . وكانت مسرحيتي « مأساة الحلاج ، معبرة عن الايمان العظيم الذي بقي لي نقيا لا تشوبه شائبة وهو الايمان بالكلمة » (١٧) .

ولا شك ان الكلمة التي يقصدها هي الكلمة التي لها القدرة عـلى التعبير والفعل .

والصراع في هذه المسرحية يتوزع على بؤر متعددة ، فليست ثمة مزاوجة بين اللحظات النفسية المختلفة ، او تعبير عن صراع قوي ممتد ، ذلك ان الحلاج شخصية مركبة تتنازعها الكثير من الحوافز ونعاني ازمة مركبة هي الاخرى ، فليست الحيرة بين الكلمة والسيف بل امامهما معا . « وازمة الحلاج الحقيقية ـ في المسرحية ـ انه لا يستطيع الخلاص من

وجوده الصوفي وهو يعلم مدى المفـــارقة بين تطلعه وعجزه ، ويقدم على الخروج الى الناس ودعوتهـم الى الصلاح وكأن ذلك امتداد لحياته الروحية ووجـــده الصوفي » (١٨)

والصراع في المسرحية يتوزع بين صـــراع فكـري « يكاد يجعل المسرحية مسرحية ذهنية خالصة • وقد يكون هذا امراً طبيعيا نتيجة لموضوعها الخاص»(١٩) • وصراع مادي يتصاعد « بين الحلاج وقهـــر السلطة وسلبية العامة والشبلي » (٢٠) • فالقاضي الحمـادي ممثلا للسلطة ، وناطقا بلسانها ، والعامة لم تأخذ مـن الحلاج سوى الكلمات وباعته بدنانير ، واداتته تحت اغراء السلطة وارهابها اما الشبلي فلم يكـن يجـــد للصوفي صديقا الا نجوى الليل وبكاء الخـوف مـن الدنيا واناشيد الوجد المشبوب وآهات الذل •

ان ازمة الحلاج الشخصية تنضح مـــن هـذه

السياقات . « والدلالة العصرية للمسرحية تتضح في كلام ابن سريج الذي يستخدم مصطلحا وجوديا (وقد كان سارتر من بين اهم المؤثرات على جيل عبدالصبور) وينفر من التجريدات الرنانة التي لاتخفي الأضواء ، ويريد للكلمة ان تتجسد في واقع عيني محسوس»[٢١] .

ولما كانت المسرحية تدور حول شخصية الحلاج في تكوينها النفسي وأزمتها الداخلية فربما لايجد المشاهد السبيل للتعرف على هذه الازمة الا اذا حفزت بعض الشخصيات او المواقف الحلاج على الكلام « وقد رسم المؤلف شخصيات المسرحية كلها لتقوم بدور (الحافز) الذي نرصده « استجابة » الحلاج له ، دون أن يكون لها وجود حقيقي او فني خاص»[٢٢] . ويعي عبدالصبور ان الصراع الدرامي يتمثل في « ان الانسان مجرد نقطة تقاطع لقوى عظيمة . أما ما يحس به ، بصفته طاقته الدافعةالباطنية،

فيسهم كوجه من اوجه المركب العظيم الذي يوجهه نحو سقوطه »[٢٣] وتبقى عيوب عبدالصبور في هذه الناحية مجرد آراء وامزجة للنقاد [٢٤] . فالصراع الداخلي هو الذي يكسب المأساة الجلالة والرفعة » [٢٥] . ان عبدالصبور شاعر تأملي ، هو يكتب عن نفسه ، عن الانسان المعاصر وما يعانيه من احاسيس قلقه وغربته في هذا العالم الواقعي ، واحاسيس الخوف والسأم والرغبة في ادراك المجهول والضياع . « ومشكلة الانسان المعاصر احساسه بضيق الرؤية . ولا تتسع رؤيته الا اذا تجاوز ما وراء افقه الانساني . وقد وجد في الرؤيا الصوفية وسيلة للانسحاب من الحياة . او هذا الوجود الظاهري . وفرصة للتأمل والوصول الى الحقيقة ، ولماذا لا ينسحب الانسان المعاصر من الحياة وهو يحس تفاهته واحباطه وانهزامه » [٢٦] . اي ان في التجربة الصوفية غنىً تراجيديا فريدا ولقد كانت هذه التجربة « التي وجدت

بين الظاهر والباطن ، الموضوع والذات ، الانسان والله ، نوعا فريد من العودة الى الطبيعة ، كانت تجاوز للواحد المفرد ، وتوكيدا للواحد الكثير ، كانت دخولا في الطبيعة ، وخروجا من الثقافة ، اي كانت خروجا على القاعدة ، وانعماسا في الحرية »[٢٧] .

ويعتمد عبدالصبور في هذه المسرحية على الحوار المرن الموفق ، تتبادله الشخصيات لتصعيد الازمة الى ذروتها . اي ان الاداء اللغوي يرتبط ارتباطا وثيقا بالحدث والشخصية « فلغة الحلاج والشبلي ملائمة لشخصيتها تماما ، فهي لغة الشاعر ولغة الصوفي التي لا تخلو من رمز وايماء ، وهي تعبير جميل عن فكرهما ومواقفهما وما يعرفان من حقيقة وكشف » [٢٨] .

ويتناسب ايقاع العبارة مع الموقف ، ففي الوقت الذي يخفت فيه هذا الايقاع في حوار الحلاج مع مريده ابراهيم ، فأن هذا الايقاع يتصاعد مع تصاعد التوتر في الموقف والانفعال :

الحلاج : قد خبتُ اذن ، لكن كلماتي ما خابت

فستأتي آذان تتأمل اذ تسمع
تتحدر كلماتي منها في القلب
وقلوب تصنع من الغاظي قَمْدره
وتشد بها عصب الاذرع
ومواكب تمشي نحو النور ، ولا ترجع
الا ان تسقي بلعاب الشمس
روح الانسان المقهور الموجع [٢٩]

ومع وصول الموقف الى ذراه يصل الى مرتبة الفعل فيخلع الحلاج خرقة الصوفية مع كل ما تعنيه من خروج على تقاليد الصوفية . ولقد ساعد الشاعر فهمه وتذوقه لقاموس المتصوفة ومصطلحاتهم ورموزهم لذا فقد افلح في نقل حالات الوجد والمكابدة . ولا تخلو المسرحية من عبارات خشنة وبخاصة تلك التي يتبادلها السجينان ، لكنها مناسبة

لمكانها وظروفها ، فهما الطرف المقابل لرقة الصوفي ومحبته • بل ويهبط حديثهما الى عبث وحوار جنسي جارح •

ان لغة المسرحية تنبع من احداثها وشخصياتها وتتطور وتتغير تبعا لتطورها وتغيرها • ولعبدالصبور قدرة درامية ـ شعرية فائقة اذ يضع الشعر في خدمة الموقف في ايجاز لماح يغني عن الحشو والاستطراد :

السجين الثاني :

كانت امي خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل الثوب •

من بعض بيوت التجار
وأنا طفل لا همة لي
الا في هذا اللغو المأفون
مرضت امي ، قعدت ، عجزت ، ماتت
هل ماتت جوعا ، لا ، هذا تبسيط ساذج
يلتذ به الشعراء الحمقى والوعاظ الاوغاد

حين يخفو بمبالغة مموته .
وجه الصدق القاسي
امي ما ماتت جوعا ، امي عاشت جوعانه
ولذا مرضت صبحا ، عجزت ظهرا ، ماتت قبل الليل » (٣٠)

« ويبرع عبد الصبور في صنع ما يمكن ان نسميه تكوينات دائرية ، حيث يدور البيت حول ذاته، وتكتمل الصورة مولدة حسا بالابتهاء والوفاء والتحقق » (٣١) .

مسافر ليـــل

تدور المسرحية بجـــو اشبه بكابوس خاطـف تتداخل فيه الاحداث تداخلا يتوافق مع الخوف الذي يستحق الانسان في أزمنة القهر والتسلط والطغيـــان مجسدا للاوضاع المقلوبة ، والحقائق الملوية ، والعدل المتواري بعيدا في غيابات الجور والبطش .

تجربة احداث المسرحية في عربـة القطـار بـين الفرد ـ الأنسان المسحوق ـ وعامل التذاكر ـ الطاغية المتأله ـ والراوي ـ الذي يرمز الى الاغلبية الصـامتة الخائفة والذي يعمد الى تصوير ما ينتاب الفـرد مـن مخاوف ويرصد ملامح القلق الناشئة من عدم تيقـن

(الفرد) من هويته ، وهـــن اثمن ممتلكاته ، لانـه بدونها يغدو بلا وجود ، اذ انه حتى وهو يحمل تلـك الهوية لم يكن الا اسما ، رقما بين الارقام • الراكب شخص ما يحترف حرفة ، ويتجه الى جهة ما في آخر قاطرة ليلية ، وعامل التذاكر يدعي أنه الاسـكندر ، ويمد يده في جيوب سرواله ليستخرج سوطا ملفوفا وخنجرا ، وغداره وحبل ، ووسط حمى هلع الراكـب يبدأ بتذلله لعامل التذاكر :

الراكب : ماذا تبغي مني يا مولاي ؟
عفوا مثلك لا يبغي من مثلي شيئا
اعني •• بم يشملني عطفك ؟
بم تكرمني
هل تجعلني سرجا لجوادك ؟

عامل التذاكر : ضاقت نفسي بركوب الخيل الآن
الراكـــــب : هل تجعلني فرشة نعلك ؟

عامل التذاكر : يندر ان امشي ، يؤلمني اللمباجو
اتمدد احيانا في الشمس ، وآخـــذ
حمام بخارٍ كل صباح

الراكـــــب : فلتجعلني فحاما في حمامك
اعهد لي مناشفك الورديه

اجعلني حامل خفيك الذهبين
لكن لاتقتلني ارجوك (٣٢)

وتتطور المسرحية عن طريق تداعـي الرمـوز ، وليس على اساس المنطـق ، وينجح عبدالصبور فـي تطوير الصورة الشعرية للحقيقة الانسانية القائلة بأن البشر جميعا يروحون ضحـايا للطغـــاة ، وشخصيتي الراكب وعامل التذاكر شخصيتان خياليتان متنافرتان احداهما في منتهى الضعف والانكسار والاخرى مرعبة الى حد لا يصدق ، لكن عبدالصبور يخـرج بدفـــاع بليغ الجذوة الانسانية من خـلال الادانـة الصـارمة لحكم الطغاة ومن خلال تصويره « بشاعة الواقـع في

سيطرة قوى البطش والظلم على مصائر الانسان ومحاصرتها له حتى الموت . وتبدو سيطرة هذه القوى ودمويتها فادحة بالنظر الى امتلاكها لوسائل القهر ووعيها انها تخوض المعركة الفاصلة من ناحية وضعف قوى المقاومة وعدم امتلاكها السلاح المتكافىء وضراوة الصراع من ناحية ثانية »[٣٣] .

ويقرر الراوي اغلب افعال المسرحية وهو ينزوي جانبا يراقب الابرياء وسط عذابهم وقتالهم دون محاولة الاشتراك فيما يجري امامه فهو يلوذ بالصمت والسكون ويحجم عن مشاركة الابرياء معركة دفاعهم ، او محاولة ايقاف القاتل عن تنفيذ القتل .

ويذكر عامل التذاكر أنه الاسكندر ويدعي ان اسمه زهوان وما يلبث ان يغيره الى سلطان ، ثم يعود ليجعله علوان بن الزهوان بن السلطان ويبدي دهشته لذعر الراكب ويطلب منه تذكرته فاذا اعطاها له ، بلعها وأنكر انه أخذها ويطالبه بتذكرة أخرى ثم ببطاقته

الشخصية ، ويقرب عامل التذاكر البطاقة من فمـــه ، ويرجوه الراكب ألا يأكلها ، فيبدي دهشته الشـديدة ويروي درر القول التي يحفظها :

جوع كلبك يتبعك «النعمان بن المنذر» •

عندما اسـمع كلمـة الثقـافة اتحسس مسدسي «زعيم نازي» •

اني أرى رؤوسا اينعت وحان قطافها « الحجاج بن يوسف الثقفي » •

علمهم الديمقراطية حتى ولو اضطررت الى قتلهم جميعا « لندون جونسون » •

ويضيف ابتكارا من بنات خياله : حقق في رحمة ثم اضرب في عنف •

انها ظلال القهر الجاثمة ، قهر يتناسخ في عالـم (فنطازي) بحيث يحل متكررا او متجددا فـي طغـاة لاتفرق بينهم الا الاسماء •

ويتهم الراكب بأنه قتل الله وسرق بطاقته ، ويبدأ بمحاكمته :

عامل التذاكر : يا عبده

قف ، واسمع وصف التهمة

انت قتلت الله

وسرقت بطاقته الشخصية

وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

والي القانون

في هذا الجزء من العالم

باسمك ياعشرى ستره

أفتتح الجلسة

الراكـــــب : لا .. لم أفعل

مظلوم .. مظلوم

اني اطلب عشرى ستره

اطمع في عدله

عامل التذاكر : لحظة

لابد لكي يجري العدل

من ان يحفـظ للعـــدل مظاهـــره

الرسمية » (٣٤) .

ولكي يحفظ عامل التذاكر للعدل مظاهره الرسمية ، فانه يقفز كي يجلس في أعلى العربة ، ويدلي ساقيه ويؤرجح قدميه على رأس الراكب ويعلق الراوي ان لا تندهشوا فقديما قالوا : ان القانون فوق رؤوس الأفراد .

ويستغيث الراكب : ان ادركني يا عشري السترة ، وفجأة يعلن عامل التذاكر انه هو عشري السترة بعد أن يفتح سترته الرسمية الواحدة تلو الاخرى . ان استخدام عبدالصبور لتكاثر السترات بهذه الطريقة الفكاهية يوحي بأنه « ربما يكون قد استجاب لما كتبه تينان ساخرا : ان حجرات حفظ المعاطف في غالبية مسارح لندن ليست اكثرمن حفرة في الجدار، خزائن يحتل كلاً منها خمسمائة معطف وانسان واحد ومن المدهش ان انيسكو لم يكتب مسرحية عن هذه الحجرات وهي اشارة الى تكاثر الكراسي في مسرحية انيسكو (الكراسي) [٣٥] .

ويستمر الراكب في المداهنة والتذلل متحدثا عن عدل فشري السترة ورأفته وعلمه وجوده ، يعينه في ذلك محفوظة من الشعر العربي الذي يورده المؤلف على سبيل التعليق الساخر .

ويبدأ عشري السترة بالشكوى الى الراكب فهو « يعيش حياة رمادية كئيبة اقرب الى التقشف ، تخلو من اللمعان ، فالطاغية لا يشارك اقرانه الشراب ولا يقيم حفلات القصف والمجون ، ولا يكتب احكام الاعدام على ظهر اوراق اللعب وانما يتعامل مع ارقام وأحصائيات وأزار وبيانات ، حيث كل شيء محسوب »[٣٦] . انه اذ يعاني من وحدة عميقة لا لا يخفف منها كونه السلطان .

ويخبر الراكب ان شائعة تقول بان رجلا من اهل الوادي قد قتل الله وسرق بطاقته الشخصية ، ولما كان مسؤولا عن هذا الوادي فأنه لابد ان يجد السارق ، ولما كان الراكب قد فقد هويته ، فانه هو

الذي سرق البطاقة الشخصية لله ، فتخلى الخالق عن هذا الجزء من الكون . ويمضي عبدالصبور في اساليب الارهاب والتسلط :

عامل التذاكر : .. راجعنا كل ملف
سجلنا كل مكالمة تلفونية
صوّرنا كل خطاب
امسكنا بالآلاف
عذبنا عشرين لحد الموت
وثلاثين لحد العاهة
وثمانين الى حد الاغماء
لكن لا جدوى ...
مازال الله يخاصمنا
والامر خطير
وانا نفسي عشري السترة
أتنكر في زي العمال
او في اسمال الفلاحين

انزل في الوديان
اهبط في اعماق الحارات
اصعد للادوار العليا بالدرجات الخلفية
أتسمّع خلف الجدران
أكسو وجهي جيرا ، او ابلغ
نارا ..» (٣٧) .

ويبدأ عشري السترة بعرض اسلحته ـ الموت ـ امام الراكب لختار منها السلاح الافضل الذي يود ان يموت فيه ، فالسوط اسلوب همجي ، والسم اسلوب ممزوج بالخسة والغدر ، والغداره اسلوب عصري مبتذل ، ولما كان الموت يحتاج الى (اسلوب تقليدي يحفظ له رونقه وجلاله) فليس هناك غير الخنجر يدخل بين اضلاع الراكب ويفتح العامل السترة الملاصقة للجلد ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء ، ويلوح بها امام عيني الراكب المحتضر الذي يسقط ميتا بعد نظرته الاخيرة ، وخوفا

من الخنجر ذاته فأن الراوي يشترك في حمل الجثة لانه اعزل لا يملك الا التعليقات .. الا الكلمة ، الكلمة التي لا تفعل شيئا .

« ويسدل الستار عن مسرحية تعالج موضوعا واحدا هو القهر والانهزام عامل التذاكر يمارس كل انواع القهر وبمختلف الاساليب .. والراكب المستكين الذليل لا يكف عن الانهزام والخضوع المبالغ فيه امام بطشه وطغيانه حتى يستقر خنجره في جسده ويتجندل جثة هامدة [٣٨] .

تعتمد المسرحية ذات البناء البسيط والقضية الواضحة على شخصيتين غريبتين ، واضافة عبد الصبور لشخصية الراوي بهدف تكثيف الاحساس بالقهر وضراوته في نفس عامل التذاكر (الطاغية) ومرارة المذلة والانهزام في نفس الراكب . يقول عبدالصبور في تذييله للمسرحية [٣٩] .

أنا اعتقد أن الراوي شخصية رئيسة من شخصيات مسرحيتي ، فهو بدل الجوقة اذ انه يوضح ويعلق ويشير ، اما دوره الرئيس فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح . لذلك فهو يقف على حافته ان على المسرح جلادا وضحية ولكن هناك اخرين ليسوا جلادين وليسوا في الوقت ذاته ضحايا (لوقت ما .. ربما) فما هو موقف هؤلاء ؟ انهم يضحكون ويسرحون بالكلمات وينثرون ذكائهم الرخيص ، ولا يستنكفون ان يساعدوا الجلاد على حمل جثة الضحية انهم ظرفاء العصر وأوباشه .

أي ان الراوي يريد أن يقول لمن هم خارج المسرح ، انه لا يملك الا التعليقات ، وهو مشارك لا محالة في الجريمة وحمل جثة الضحية ، وبالتالي فأن على المتفرج ان يتخذ موقفا اكثر فاعلية .

ان الرموز التي اتخذها الشاعر لا تنفصل عن نسيج العمل والبناء الكلي للمسرحية « فالقطار

وصوته ، والاعمدة المسرعة الى الخلف ، وحبات المسبحة المنفرطة الشبيهة بايام عمر هذا المسافر والمسافر نفسه وعامل التذاكر والراوي وجلد الغزال الذي دون عليه التاريخ بعشرة اسطر ، والتذكرة والبطاقة وأوراق التاريخ المأكولة ، كل عناصر تتكامل لكي يتشكل منها نسيج موحد يؤدي الى خلق الرؤيا الشعرية والفكرية للتاريخ وللعصر وللواقع ، للانسان في مواجهة القوى السياسية والاجتماعية التي تقهره وتحوله الى ضحية يضحي بها من اجل بقائها واستقرارها »[٤٠] .

ويحدد عبدالصبور التفعيلة التي اختارها اساسا موسيقيا لهذه المسرحية ويصفها بأنها : «بسيطة ، ولكنها شديدة الايقاع ومناسبة في وقت واحد انها التفعيلة التي آثرها المداح الشعبي في قوله (الحمد لرب مقتدر) وهي تعتمد على توالي الحركة والسكون »[٤١] .

ان هذه التفعيلة برغم بساطتها فانهـــا شديدة شديدة الايقاع ونجحت فـي خلـق (مجال نغمـي) يسود العمل ولذلك نجمت اللغة في هذه المسرحية .

ولا تخلو المسرحية من التكرار ، تكرار لكلمات وعبارات ، وفي بعض الاحيان يكرر الشاعر جمـــلا بأكملها وعلى طول المسرحية .

الاميرة تنتظـر

تبدأ المسرحية بعد مرور اكثر من خمسة عشر عاما على الحدث الاساس الذي تدور حوله ، حيث تنزوي أربعة نساء في كوخ مظلم ، ينزوي هو الآخر في وادٍ مجدبٍ الا من اشـــجار السرو ، نفيت اليـه الاميرة مع وصيفاتها الثلاث ونزلن بعد ان تحطم قلب الاميرة اذ وقعت في هوى «السمندل» فوهبته ذاتها ، ومكنته من مقاليد الامور في المملكة ، فقتل ابـــاه الملك ، لكنه عجز عن ان يهب الاميرة الطفـل الـذي تتوق اليه .

لقد تعودت النساء ان يُعدّن كل ليلة مشهد الحب بين الاميرة والسمندل الذي انتهى بمصرع الملك واستيلاء السمندل على العرش .

وفي ليلة من الليالي التي تهوي كأوراق الاشجار حيث الظلمة اكثر من المعتاد ، انها ليلة (لا تبدو صامتة جوفاء ككل مساء ، في داخلها سرّ عيشي ، يوشك ان يتكلم ويصيح) . يطرق باب الكوخ (رجل نحيل ، رث الهيئة ، عليه تراب الفقر والسفر) . رجل يدعى قرندل ويقول انه جاء لينفذ ما أوحاه الصوت وانه بانتظار من يتأهبن للقياه ، وتهمله النساء ظنا منهن انه (رجل أنهكه الفقر واضوى عقله ، يهذي لا يدري ما ينطق به) ويَعدن الى مواجدهن الليلية وينخرطن في البكاء بعد اتمام المشهد (وفي اثناء ذلك يدخل من ينتظرنه .

السمندل وتعقد مفاجأة دخوله السنة النساء) ويتظاهر بأن الحب هو الذي أتى به ، ويذكر الاميرة

محاولا استلانة قلبها بليالي حبهما ، وكيف علمها لذائذ الحب واسراره وحولها الى امرآة مكتملة الانوثة :

السمندل : بلّلت عروقك بالحلوى والقبلات
حتى دارت اثمارك في ثوبك
فهززت غصونك ، فانفرط العقد
الاميرة : لا يحكي عن مضجعه الا رجل وغد »[٤٢]

ويقترب هذا المقطع من قصيدة لوركا (الزوجة الخائنة) التي ثبتها عبدالصبور في مقالته (لوركا شاعر الاندلس)[٤٣] .

ولنتذكر « ان عبدالصبور عاشق للوركا قديم، نظم عنه قصيدة من ديوانه (احلام الفارس القديم) ونظم اشعار مسرحية (يرما) التي نقلها عن الفرنسية وحيد النقاش « وعند كلا الشاعرين نجد نفس العشيقة (ايروتسزم) المتخلله ، وغنائية الرغبة

وحسية المدركات ، وخيوط الحياة في مواجهة الموت والخصب في مواجهة العقم)[٤٤] .

ولما كان السمندل كما هو متشحا بالكذب كما اعتاد ، فان الالفاظ تعوم في شفتيه لامعة ومرواغة كالزيت فان حورا يدور بينه وبين الاميرة تكتشف من خلاله السبب الحقيقي وراء عودة السمندل الى الاميرة :

السمندل : هل ما زلت علي حبي ..؟

الاميرة : لا تنسى المرأة اول رجل باتت ساحنة
في كفيه تستخفي ذكراه كما تستخفي
الدوامة في الماء .

السمندل : انا مقهور يتشقق ملكي من حولي كلحاء
شجرة .
أنكرني الحراس .

الاميرة : والقادة والجند

السمندل : هجروني

..

الاميرة : ماذا لو عدت معك ؟

السمندل : قد يصفو الامر

الاميرة : لك ؟

السمندل : لنا ..» [٤٤] .

وتوشك الاميرة أن تستسلم مرة اخرى امام السمندل ، لكن القرندل يهب فجأة من ركنه المظلم مندفعا نحو السمندل محيطا رقبته بأصابعه ، محدقا في عينيه مستلا لسكين يدفعها فى صدره صائحا :

لا .. لا .. ارجوك

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبة

فاعتلت واسترخت مثقلة بالجرح

والليلة قد تهوي ميتة أنهارا وتلالا ومنازل

لو ولدت في ساحتها أخرى [٤٦]

ويتجه القرندل نحو باب الكوخ ، لكنه يستدير قبل ان يخرج ليرى الاميرة تقف متهاوية ، ليلقنها درسا في الكبرياء وليضع ؛ اية للقهر بوجهيه

السياسي والعاطفي :

آه ، لا يعجل بي أن انسى
هذا تذييل لا تكمل اغنيتي دونه
لا تثني ركبتك النورانية في استخذاء
في حقوى رجل من طين أيا ما كان
وغدا او شهما
عملاقا او أفاقا
ولتتلقي الوان الحب ، ولا تعطيه
اضطجعي مع نفسك
ولتكفك ذاتك
ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلو مرآهم في عينيك
لك خداما لا عشاقا
أو عشاقا لا معشوقين

لقد اجمع النقاد على اعتبار هذه المسرحية افضل مسرحيات صلاح عبدالصبور وأحدى درر المسرح

الشعري العربي • وهي تمثل مناخا خاصا في عالم عبدالصبور يقترب من مناخ الاسطورة والطقوس البدائية والحكايات وان آستمد مقدمات هذا المناخ من علاقته الحميمة بالواقع المعاصر • وهي في « وحدة بنائها وحبكة احداثها ترتفع الى ذروة عالية من التأثير الدرامي •• فهي تلعب بالاقنعة وبالتمثيل داخل التمثيل وبالرمز المكثف وبالاغراب وبالايحاء لكن في اطار حدث واحد يتحرك وينمو ويتعقد ويحل ، وفي اطار مضمون مؤثر يقترب منا حينا بدلالة سياسية واجتماعية مباشرة ويرتفع بنا حينا آخر بدلالة انسانية عامة » (٤٨) •

ولعل مما اعطى المسرحية هذه المتانة والحبكة اعتمادها على الموروث من التاريخ وحكايات الف ليلة وليلة ، وطقوس التغزية التي تعيد تمثيل واقعة القتل • فالحدث الاساس في المسرحية يقترب من قصة اميرة الحضر التي رواها المسعودي وابن

هشام [٤٩] وغيرهما . وأن استبدل قتل سابور للاميرة بنفيها للخارج وذلك لكي يترك الباب مفتوحا امام أمل الخلاص ، واستبدل العدو الخارجي بعدو داخلي وهي اشارة ضرورية للواقع المعاصر الذي يحياه الشاعر والظرف التاريخي المحدد الذي اتخذه عبدالصبور اطارا للمسرحية . وتقترب المسرحية من حكاية الف ليلة وليلة (الحمال والبنات الثلاث) [٥٠] هذا فضلا عن المؤثرات الاجنبية واصدائها المتكررة في اعمال عبدالصبور « وهي مسرحية يتغشاها ضباب رمزي شفيف ، ويصعب اقتناص رموزها في شبكة المعنى : فهي تكون ولا تعني ، وترمز ولا تصرح ، وتومىء ولا تحدد . ان هواءها اشبه بالاوزون وجوّها اشبه بتلك الساعات التي تسبق مطلع الفجر، حين لا يتميز الخيط الابيض من الخيط الاسود ، وتتحرك قوى الضياء في قلب الظلام ، وتكون الحرب سجالاً بين الخفاء والتجلي ، بين الوعي واللاوعى ،

بين الواقع والحلم » [٥١] .

ان عناصر المسرحية تتضافر من التاريخ والاسطورة والحاضر لتخرج بموقف مسرحي مكثف وعميق وما تمثيل لحظة ضعف الاميرة واستلامها وتكرار عملية التمثيل كل ليلة الا انكاء للجرح لكي لا يلتئم ، ولكي يبقى الاحساس بالالم متواصلا .

واذا كان السمندل ذا بعدين : غاصب الملك ، وعاجزا عن ان يصنع المستقبل فأن «صلاة الوصيفات الوثنية هي التأكيد على ان الاميرة لم تمت بعد وانها لا تزال تنتظر (الخلاص) وليس الحبيب الكذاب ، وانها لا تزال جديرة بهذا الخلاص الذي يأتيها من خلال ضحكاتها وبكائها ، سخريتها ومرارتها ، انها تستمتع بالنكات شأن المقهور العاجز وشأن المقهور الساخر معا ، ولكن ضحكاتها تفضي الى البكاء شأن المقهور الذي يشعر بقهره وينتظر خلاصه » [٥٢] .

وبذلك تأكيد على العلاقة ذاتها بين القهر والانهزام والخديعة ، فالسمندل يستغل الاميرة من خلال سيطرته على جسدها ورغباتها الجنسية ، ويستولي على عرش ابيها ويهجرها ، وحين يهتز هذا العرش من تحته يلجأ الى الاميرة التي تفاها مداعبا الاوتار ذاتها في حواسها ويكاد يفلح « واذ يقتله القرندل مخلصا المدينة من كذبته ، تبكي فيه الحلم الضائع والصدق المتحقق بموته ، انها ليست فاعلة ايجابيا بل هي مفعول به في حالة انتظار سلبي لما تأتي به الاقدار » (٥٣) . من هنا يأتي التفسير السياسي للمسرحية الذي قدمه بدر توفيق ، فالخيط هو انتظار المخلص الذي يخيب الآمال ودرس التجربة المريرة . عند بدر توفيق ان الامة هي الوطن او المدينة ، والسمندل هو الحلم الكاذب ، والقرندل صوت الواقع والضرورة ، والوصيفات بمثابة كورس اغريقي .

ويضيف ماهر شفيق بعدا آخر للمسرحية ، بعدا ميتافيزيقيا وكأنما الاميرة التي تبغي ان تمزج جوهرها النوراني ببعض اللذات الارضية هي الروح التي تبحث عن جسد تسكنه ، وهي الصورة التي تبحث عن مادة ، المجرد الذي يطمح الى ان يغدو عينيا استنادا الى احاديث الاميرة المشحونة بهذه النغمات الرمزية »(٥٤) .

والصراع في المسرحية ذو بعدين : صراع الاميرة مع ذاتها بعد ن خدعها السمندل بوعود الخصب والانجاب فهي بين تأنيب الذات وشحذ الهمة انتظارا للحظة المواجهة مع السمندل . وصراعها مع السمندل : صراع الضحية مع جلادها ومغتصبها .

وينحاز عبدالصبور في هذه المسرحية الى الفعل فعل السكين الذي ينفذه القرندل الشاعر والتاريخي في المغتصب لايقاف نزيف الكذب الذي انجرف فيه الاميرة المدينة . « انها رؤية ، ونبوءة ، وهي كذلك

دعوة الى يقظة وفعل . ان صلاح عبدالصبور في هذه المسرحية لا يقول بالكلمة فحسب بل يمتشق السيف القائل والفعال »[٥٥] .

المسرحية تتغنى بالفعل ، فاغنية القرندل ليست كلمات تتلوى في الهواء ، فقاعات لفظية بل هي فعل يتحقق ، هي سكين تقتل الكذبة التي طعنت قلب المدينة يوما ما .

لقد تحول دخول القرندل « الى ظل من الكهرباء الخفية التي لا يفلت منها احد او شيء . ولا يصبح ـ اذ يتدخل فاعلا ـ علامة فارقة بين زمنين ، كاشفا الاقنعة عن الوجوه القبيحة ، ومصححا لمسيرة الاشياء»[٥٦] .

ان ارتباط القرندل بالاميرة اطارا للضمير الحي ، فهو ضميرها الذي يعاين التجربة وهو الارادة المنفذة .

لقد اختار عبدالصبور لهـذه المسرحية لغـة شاعرية عالية ، متدفقة ومنتقاة ضمن نسيج شـعري يتلاءم مع شفافية الرموز المستخدمة في المسـرحيـة « فالحوار في المسرحية ـ الى جانب دوره المسرحي في الابانة عن الشخصيات والمواقف وأبعادها ، يقـوم بتجسيد جوخرافي رمزي واضح »[٥٧] .

ولما اعتمدت المسرحية في بعض جوانبها علـى الحكاية الشعبية فان تأثير الحـكاية يطـال حـوار المسرحية :

الوصيفة الثالثة : هل ظلت خطواتك في الغابة ؟
هل لك في لقمة خبز ؟

القـرنـدل : خبزي لم ينضج بعد

الوصيفة الثالثة : ومتى ينضج خبزك .

القـرنـدل : حين اغني

الوصيفة الثالثة : ومتى ستغني ؟

القـرنـدل : ان فرغت اغنيتي [٥٨]

وهو حوار لا يخلو من التكـــرار وســـلاسة الحكاية ، ويراوح عبدالصبور بـين أرقّ درجـــات الشاعرية التي تمتد على طول المسرحية وبين الفـــاظ لاتخلو من فحش صريح :

الوصيفة الاولى : فاسمعن اذاً احدث نكته
رجل قال لزوجته
البدر يفوقك حسنا
قالت زوجته :

اذهب حل سراويل البدر
بدلا من حل سراويلي[٥٩] .

ويمتلك عبدالصبور قدره شاعرية عاليـــة فـــي التعبير عن الاحاسيس الجسدية المرهفـة ، وخاصـــة الجنسية منها [٦٠] انها تضمخ شـــعره بعطـر بالـغ الشفافية والعذوبة :

الاميرة : اترى صدري يرضيك استواء واستداره

حقلك العاشق يبغيك كما تبغيه
فتلمسه ، تحسسه ، واوجعه ، فقد
تنبت فيه .
زهرة عاطرة تغريك ان تقطفها ،
تطبع منها .
وشمة في جسدك المفرود كالقلع على
بحر الجسارة .
آه علقني باكتافك كالعقد ، وداعبني
واثرني حبات .
وبعثرني على جسمك موسيقى ونوراً
ثم لملمني وانظمني في حبل امتلاكك
وتحسسني وآختمني بختمك
وليعدك الغد لي طفلا شقياً
وجسوراً (٦١) .

ليـــلى والمجنون

تجري المسرحية التي تقع في ثلاث فصول فـي زمن لا اثر فيه للاسطورة او التاريخ ، فهي مسرحية واقعية تدور احداثها في غرفة تحرير احدى الصحف الثورية الصغيرة في الفترة التي سبقت ثورة يوليـو ١٩٥٢ • وجميع شخصياتها مـــن الشـــباب المثقفـين باستثناء رئيس تحريرها « ومن هنا » ارتفعت نسـبة الانهزام بينهم »[٦٢] •

يرفع الستار واربعة منهم (سعيد ، حســـان ، زياد ، حنان) يناقشون القهر الفكري الذي تنشـره الصحف ، فكر مخمور متعثر ، تنشره صحف القصر وابواق المستعمر لاجتذاب القراء باشارات الكلمـات البراقة ، وشعارها المعتاد « اقرأنا •• والعننا »:

حسان : لكن لا احد يلعنهم في علن او في سر
انظر .. سطح من افكار رخوه
كالطحلب فوق شطوط البحر
والقراء يحبون الاسترخاء عليها
يلتذون بشم العطن المتخثر
كمريض يتشمم خدرا من كف طبيب دجال
ويضيقون بنا اذ نلقي بهم في غابة صبار
لنجرب شيئا غير الكلمات

سعيد : ماذا نملك الا الكلمات
هل نملك شيئا افضل (٦٣)

ان هذه المسرحية تقدم تنويعات اخـــرى على المشكلة الاساسية التي ترددت اصداؤها في مسرحيات عبدالصبور ، وهي قيمة الكلمـــة وفاعليتهـــا فـي التغيير .

حسان : ما تملكه يا مولاي الشاعر
لا يسقي عطشانا قطرة ماء

لا يطعم طفلا كسرة خبز
لا يكسو عرى عجوز تلتف على قامتها
المكسورة ريح الليل
لابد من الطلقة والطعنة والتفجير .»[٦٤]

ويخرج حسان من جيبه قلما ومن الآخر مسدسا ، مؤكدا ان الاخير وحده القادر على الحل متمنيا قطع كل ذراع لا تحمل قنبلة يدوية . ومع دخول سلوى يرسم لنا صلاح عبدالصبور الدوامة التي يعيش فيها هؤلاء : نفس الجدل ونفس الكلام . ويصل رئيس التحرير (الاستاذ) ويعقد الاجتماع الاسبوعي للمحررين ، وبعد كلمة طويلة يفاجئهم باقتراح تكوين فرقة تمثيل وان عليهم ان يختاروا عملا فنيا يبدأون به فيعترض حسان :

فأنا اتخيل أنا لا نحتاج الى ان نضحك او نمرح
ضحكت هذه المدن المثبلدة الحس
خمسة آلاف سنة

انا نحتاج الى ان نغضب (٦٥)

ويقترح (الاستاذ) حلا بين الضحك والغضب، قصة حب ولتكن مسرحيـــة شوقي (مجنون ليلى) بداية عمل الفرقة • ويقسم الادوار عليهـم : ســعيد بدور المجنون ، حسان بدور ورد (لانه فدائي حتى في الحب) ، وليلى هي ليلى ، وزياد صاحب قيس •

وتبدأ المجموعة تدريباتهـا ويدخـل (حسام) ، بعد أن أفرجت عنه الشرطة ، وتقرب التدريبات بـين سعيد وليلى ، ويستجوبها سعيد بخصوص علاقتهـا بحسام ، فتخفف من شكوكه ، وتصارحه بعمق حبها له ، وتزوره في بيته لتستكمل حديثها عن عاطفتهـا نحوه واملها في ان يكتمل الحب بالزواج :

سـعيد : هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشـوق الحب ؟

ليـــلى : لا أدري •

ســعيد : أمي كانت تستلقي في كتفي رجل تبغضـه

بغض الموت

كانت حين ينام سعيدا بفتوته المنهوكة كل
مساء تهرع للحمام لتستفرغ ما في معدتها
من زاد او ماء قد سممه ريقه /.. »[٦٦]

ويفتح سعيد غرفه تذكاراته السوداء ليتحدث عن معاناته القاسية التي خلقت منه انسانا مهزوم . وحين تسأله ليلي :

لم لا تؤمن بالمستقبل ؟ يجيب :

بل اني اخشاه لاني أومن به
اوشك احيانا ان الحظه لحظ العين

ولهذا فانا ابصره ملتفا في غيم أسود

ليـــلى :كيف ؟

سعيد : في بلد لا يحكم فيه القانون
يمضـي فيه النـاس الى الســجن بمحض
الصدفة ، لا يوجد مستقبل في بلد يتمدد
في جثته الفقر كما يتمدد ثعبان في الرمل

لا يوجد مستقبل
في بلد تتعرى فيه المرأة كي تأكل
لا يوجد مستقبل (٦٧)

وتحاول ليلى الاقتراب منه لتذيب آلامه في صدرها ، وتحتوي همومه شأن العاشقة لكنه ينأى وهو يصيح :

اوه ...الجنس
لعنتنا الابدية
وجه الحب المقلوب (٦٨)

وتدور احداث المنظر الثاني في حانة رخيصة حيث يجلس سعيد وحسان وزياد وعلى اوتار العود يرتفع صوت مغن شعبي ضرير يغني موالا يتغنى بمصر :

والله ان سعدني زماني لا سكنك يا مصر
وابني لي فيكي جنينة ، فوق الجنينة قصر
واجيب منادي ينادي كل يوم العصر

دي مصر جنة هنية للي يسكنها
واللي بنى مصر كان في الاصل حلواني
ياليلي .. ياعيني [٦٩]

وينشد سعيد قصيدة طويلة من شعره عنوانها « يوميات بني مهزوم يحمل قلما ينتظر نبيا يحمل سيفا » ويعلق عليها زياد :

احلى ما قلت
احلى ما فيها انك تنعى هذا الجيل الآسن
جيل لا يصنع الا ان ينتظر القادم
جيل قد ادركه الهرم على دكك المقهى والمبغى والسجن .
جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت [٧٠]

ويسأل حسان سعيدا عن علاقته بليلى فيجب سعيد انه لم يعد سوى احطاب وليلى تبغي رجلا تتكىء على جذعه . ويفاجئهم زياد بعد طول تردد بأن

حساما جاسوس للسلطة ، اذ تم تجنيده وهو في السجن ، وقد ضبطه وهو يملي تقريرا عنهم في الهاتف لاحد مسؤولي الامن • فيخرج حسان مندفعا نحو بيت حسام ويتبعه زياد وسعيد • ويستدرج حسان حساما لعنزف بالتهمة ، لكن حسان يشرع في قتله :

حسان : اركع •• وامدد كفيك ، وحدثني

انك تستجديني أيامك

حسام : حسان •• ارجوك

انك لا تعرف ما السجن
لا تعرف معنى ان ينغرس القفل الصلب
باعصابك حتى تتحطم رأسك
ان تلقيك الايام الفاقدة المعنى والاسم
في ايام فاقدة المعنى والاسم
حتى تخشى ان تصحوا يوما لا تعرف
من انت [1]

ويصعق سعيد وهو يرى ليلى تخرج عارية من غرفة حسام الذي تمكن من الفرار :

سـعيد : هل نالك ياليلى؟

ليـــلى : في صدري رائحة منه حتى الآن

سعيد : اغتصبك يا مسكينه

ليـــلى : بل نام على نهدي كطفل

وتأملني في فرح فياض يطفر مـن زاويتي عينيه .

وتحسسني باصابع شاكرة ممتنه

فتملكني الزهو بما املك من ورد ونبيـذ وقطيفة

وتقلبت على لوحة فرشتك البيضاء .

متألقة كالشمس على الجدول

فتمدد جنبي ، فمنحته

اعطاني ، اعطيته

حتى غادرني متفرقة ملمومة

كالعنقود المخضّل [٧٢]

ويعود حسام بعد ان ابلغ الشرطة عن محاولة حسان قتله ، وقد تم القبض عليه وينهض سعيد لينهال بالضرب على حسام ، وينتهي المشهد على صوت بائع الصحف معلنا عن احتراق القاهرة واعلان الاحكام العرفية .

ويجتمع من تبقى من المحررين في المنظر الاخير في غرفة الاستاذ (زياد ـ حنان ـ سلوى) الذي يقول بأسىً :

لنودع من ضاعوا منافي طريق الوحشة
ولنذكر أنا قدمناهم قربانا للريح
كي تجتاز بنا البحر الى مدن المستقبل

زياد : استاذي الطيب
هل نرحل للمستقبل
في سفن من ورق الصحف الأصفر ؟[٧٣]

وتعلن سلوى انها ستدخل الدير ، ويقرر زياد

أن يصحب (حنان) معه الى قريته ليقوما بتعهد اطفال هناك . ويستسلم الاستاذ هو الآخر بعد ان يخبره الحاج علي (عامل المطبعة) بأن الشرطة قد جمعت كل اعداد الجريدة وانهم يقولون ان الرخصة قد سحبت ، فيجمع الاستاذ اوراقه ثم ينادي :

يا حاج علي
لا تَنسَ ان تغلق باب المكتب
ان تغلق باب الشقة
ان تغلق باب المبنى
هذا زمن لا يصلح ان نكتب فيه ، أو نتأمل
او نتغنى او حتى نوجد
يا حاج علي اغلق كل الابواب
اغلق ... اغلق ... اغلق (٧٤)

وهكذا انضمت جميع شخصيات المسرحية « كلهم من المثقفين والكتاب الى جيش المنهزمين

العاجزين الذين تزخر بهم مسرحيـــات صلاح عبـد الصبور » [٧٥] .

وتنتهي المسرحية برسالة سعيد التي يوجهها من سجنه للقادم من بعده والتي ذيلها بحاشية يقول فيها « لا تَنسَ ان تحمـــل ســـيفك » ولكي يستكمل الشاعر مقابلته بين ليلى والمدينة فانه يبعث بهـــا الى السجن لتزور سعيد الذي يتفاءل في اللحظة الاخيرة :

سعيد : هل ما زلت أسيره
في ايدي الشركس والكهنة
يوما ما ستحبين سواه
رجلا يعرف ان اسمك ليلى
ويناديك باسمك
انا .. لا
انا وقت مفقود بين الوقتين
أنا ... أنا انتظر القادم [٧٦]

ان عبدالصبور في هذه المسرحية يمس احداث

مصر ونبضات الآمها مساً صريحا دونما التجاء الى رمز او استعانة بالتاريخ ، والقهر في هذه المسرحية مزدوج فهو قهر على المستويين الاجتماعي والشخصي، سياسيا وعاطفيا ، وهو المحصلة الحقيقية المحتمة لذلك المناخ الفاسد المعاش . لقد حاول عبدالصبور ان يكون واقعيا ومعاصرا ، فهو يلبس القصة القديمة الشائعة ثوبا يناسب مقاييس عصرنا . وبين تساول سعيد الشاعر الحزين في بداية المسرحية « ماذا نملك الا الكلمات » وبين رسالته في خاتمة المسرحية الى النبي القادم بعده بأن لاينسى سيفه ، تتكاثف القضية الاساسية للمسرحية وهي امتداد لاعمال عبدالصبور فاذا كان الحلاج بطل المسرحية الاولى قد اختار الكلمة سلاحا فان سعيدا وأن لم يتجاوز الكلمة فانه ادرك اهمية السيف بل ضرورته ، وهو تطور فكري في مسرح عبدالصبور . وقد وصف بعض النقاد هذه المسرحية بانها اضعف مسرحيات عبدالصبور لأنها

مسرحية واقعية تناولت حدثا عاديا مؤطرا بقصة تاريخية ونص مسرحي سابق،وأنه حاول تصوير حياتنا اليومية المعاصرة شعرا دراميا مما افقد المسرحية حدة العمل الدرامي ووحدته وجعل موضوعها يتسكع بين عناصر شتى (٧٧) .

لكن عبدالصبور صوّر ببراعة أزمة الجيل الذي ينتمي اليه ، وما مسرحيته الا شهادة حارة تنعى هذا الجيل الآسن ، الجيل الذي ادركه الهرم على دكك المقاهي والمواخير .

ان عبدالصبور يضع بعداً ثالثا للمأزق الاثير لديه ، مأزق الاختيار بين الكلمة والسيف وحالة التأرجح بينهما ، انه يضيف اختيارا ثالثا هو الحب . واستناد عبدالصبور للقصة القديمة لمجنون بني عامر وحبيبته العامرية والقضية الاساسية فيها « عجز ذات الشاعر العاطفية المتمردة وعجز الحبيبة عن مواجهة قيود المجتمع الاخلاقية الضاغطة » (٧٨) .

ان مجنون بني عامر هو البعد الرمزي لشخصية سعيد الشاعر ، لكن ليلى الصحفيّة ليست كتلك العامرية صاحبة الارادة القوية في الامتثال للقيود ، انها ليلى المعاصرة الباحثة عن الحب والاخصاب والامتزاج لمن يعطي لحياتها معنى ، لكنها لا توفق في الاختيار بين من يفضي بحياتها الى الانهيار ، وبين من يعطي لحياتها التجدد والحيوية .

ان شخصيات عبدالصبور اكثر امتلاء والتصاقا بالحياة المعاصرة وتاريخها السياسي وثقافتها ، وتتوضح الابعاد الحقيقية لهذه الشخصيات في تلك الحالة حيث (الثوار) الحالمون يتحاورون حول همومهم ومشاغلهم ، ثم من خلال تلك الاغنية التي يرددها المغني المخمور ، ويكتسب الموال الشعبي الذي يردده « معنىً خالص الجذة ـ معنىً رمزيا ـ بالموقف الذي وضعه فيه صلاح عبدالصبور : موقف حوار الفرسان المحزونين ، الثوريين العجزة عن الفعل . حول عجزهم

بالذات وحول حادثة خيانة صاحبهم لهم ، وابتـــداء الاشارة الى امتلاك ليلي ، رمـــز المدينـــة (مصر) وانتهاكها » [٧٩] انها شخصيات متناقضة ، تتفق على ضرورة التغيير لكنها تختلف في اسلوب المعالجة .

فسعيد شاعر محزون ، مرارة حياته تحولت الى وعي بالقهر الذي سحقه ، فهو شاعر يؤمن بالشـعر والحب ، لكن حجرة تذكاراته السوداء تجعله عاجزاً عن الحب الحقيقي والفعل ، انه لا يملك غير الكلمة سلاحا والحلم وسيلة ، انه يحلم بالحب والحرية لكن « الحرية برق قد لا يتفتق عنه غيم الايام الجهمة » . لقد صنعت منه الايام انسانا خربا مهزوما ، وانهزاميته تجعله عاجزاً عن الحب الحقيقي ، وهو لا يـرى مـن الحب الا وجهه السلبي ، اما الجنس فيقوده الى غـرفة تذكاراته السوداء ، انه خرب" ومهدم لذا فانه يتخاذل امام حبيبته العطشى للاخصاب .

لقد تولدت لدى سعيد ـ مع هزيمتـــه ـ « حالة

من التوازن النفسي القلق تقوم على مجابهة الوضع الوضع العام المتردي بالشعر والنضال المكتابي • لكن هذا التوازن سرعان ما اختل مع اول صراع شخصي- عام من اجل حبيبته المهددة بالضياع ، فانكسر بين عجزه التام عن الفعل ـ الجنس وشهوتها له طريقا للمستقبل • وضاعت بين احضان حسام ـ الخائن ـ ليعطيها ما عجز شاعرها عنه ، وهو عجز قاتل ، اذ يدرك سعيد ضرورة الفعل وعجزه عنه في آن واحد ، فلا يصنع الا ان ينتظر القادم » (٨٠)

وحسان على طرفي نقيض من سعيد فهو غاضب وعنيف لا يؤمن بالكلمات التي لا تشبع جوعا ولا تروي ظمأ ، وأن الحب المتأوه لن ينفع مستقبل البلد :

حسان : لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه
بل يصنعه الحب الملتهب

من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الالمانية .

لم تمنع شرذمة النازية
من ان تتربع فوق كراسي السلطة
الاستاذ : لكن النازية سقطت يا ولدي
حسان : لم تسقط بالكمات [٨١] .

وزياد ساخر يتفكه بسخريته الدامعة ، يكتب عن الثورة حاملا جراحه وهو لا يعرف (كيف يحلق فوق المأساة) فهي رداؤه ووشم جبينه وهو الذي اكتشف خيانة حسام لهم وتعاونه مع السلطة ، لقد باع حسام نفسه في السجن هربا من فظاعته مبررا فعلته الشنيعة على انها من (التكتيك الوطني) . لكن حساما هذا يعطي ليلى ما عجز عنه سعيد في بحثها الاعمى عمن يمنحها الخصب والحب . ويرى سعيد « ان ليلى وحدها التي انتهكت ، وانها هي المسؤولة وحدها عن تسليم نفسها للخائن ، اذ لم تفرق بينه

وبين حبيبها العاجز عن البطولة ، وعن أن يأخذها ، ويحررها ويمنحها المعنى الذي تريده » [٨٢] .

ويظل سعيد يردد ابياته :

مدن كمدينتنا المفتوحة
لا تحمي ورد حدائقها من نقر الغربان
او من قبلات السطل الهيمان [٨٣]

وفي ابيات شوقي التي يذكرها عبدالصبور :

أأدركت أن السهم يا قيس واحد
وأن كلينا للهوى غرقـــان

تتضافر عناصر الذروة في المسرحية ، فالسهم الذي افقد سعيد القدرة على الحب كرجل ، وافقده القدرة على الفعل كثوري ، هو الذي افقـــد ليلى عذريتها كأمرأة وافقدها حريتها وعزتها كمدينة .

ومع حريق القاهرة تنتهي المسرحية بالحكم على هذا الجيل بالعجز والبوار :

الاستاذ : ما نفعل ؟

ولماذا تتجمع ، تتفرق
تتأمل او نبكي ، نضحك او تتحذلق
نصرخ ، وندخّن
تتهلل ونئـن
ما دمنا اغفينا ذات مساء
وتركنا حبة اعيننا في كنف الغرباء
ممن زعموها ابنتهم
وصحونا لنراها انتهكت متمددة مستسلمة
في فرشتها الخضراء [٨٤] .

لقد اخرج صلاح عبدالصبور برغم ما قيل عن المسرحة دفاعا بليغاً عن انسان هذا العصر المهزوم الذي يقع تحت وطأة القهر الفكري والقهـر المادي الـذي سحق تحته جذوة الانســان ويحيلـه الى خــراب موحش .

واعتمد عبدالصبور على التضمين في مسرحيته

هذه ليعطي لها ابعادها وامتدادها وخاصة من مسرحية شوقي اذ اعتمدها اطاراً لمسرحيته .

ان لعبد الصبور قدرة « فائقة على كتابة شعر حقيقي أخاذ يعبر عن افكار أبطاله وصراعهم ويعبر بالتالي عن قضايا انسانية كثيرة تهم القارىء المعاصر، ثم قدرته على بناء المسرحية وحبكتها وتتابع مشاهدها بشكل جميل »(٨٥)

ولا تخلو هذه المسرحية شأنها شأن مسرحيات عبدالصبور الاخرى من الروح الساخرة الناقدة :

سعيد : النسوة يتحدثن .. يرحن ، يجئن
يذكرن مايكل انجلو

حسان : ما هذا

سعيد : بيت للشاعر اليوت

حسان : ما معناه

سعيد : معناه ان العاهرة العصرية

تحشو نصف الرأس الاعلى بالحذلقة البراقة
كي تعلي من قيمة نصف الجسم الاسفل

زيـــاد : معناه ايضا
أنّا لم نصبح عصريين الى الآن
حتى في العهر (٨٦) .

بعـــد ان يمـــوت الملك

في مسرحيته الاخيرة يستجمع صـــلاح عبـد الصبور خيوط مسرحياته السابقة ليصل بها الى غاياتها العليا فنيا وفكريا ، وفي هذه المسرحية يتكاثف عالم القهر الذي يسود اعمال الشاعر المسرحية ، ذلك أننا سنلمس تطورا متصاعدا في الشخصيات المسرحية التي تمثل امتدادا لشخصيات المسرحيات السابقة • فـــاذا كان الحلاج منحازا للكلمة واذا كان شاعر (الاميـرة تنتظر) قد تردد بين السيف والكلمة واعطاهما مرتبـة واحدة ، وأن قتل مغتصب الأميرة •

واذا كان سعيد شاعر ليلى والمجنون ، قد اوصى القادم من بعده بأن يحمل سيفهُ فـان شـاعر هـذه المسرحية يطيح باعدائه بالسيف ذاته ، سيف الجـلاد بعد تردد طويل قطعه تحريض الاميرة ودفعها لـه لان يقاتل ..

تقع المسرحية في ثلاثة فصول وتبدأ ثلاث نساء بتقديمها نثرا ـ وهي المرة الاولى التي يمزج فيها عبد الصبور بين النثر والشعر ـ تحدثنا احـدى النساء الثلاث ـ وهن محظيات الملك ـ ان موضوع المسرحية هو موت احد الملوك كما ورد في الكتـب الصـفراء القديمة . وينفرج الستار عن قاعة العرش حيث يقف الملك مزهوًّا بين افراد حاشيته يغازل محظياته ويغازلنه بما لقنهم الشاعر من كلمات جنسية مثيرة ، لكن الملك يضجر من تكرار تلك الكلمات الباردة الملساء ويصب غضبه على الشاعر .

ويدخل المنادي الملكي ، وهو قزم أحدب معلنا بصوتٍ وصدى معا عن وصول الخياط ، فيداعبه الملك ويهديه احدى محظياته . لكن المنادي يحاول الاعتذار لانه لا يملك (ما يعني الزوجة حين يجن الليل) ويصر الملك ويأمر القاضي بتزويجهما في الحال فيذكره القاضي بقانون اصدره ويقضي بأن لا ينعقد العقد سوى في بيت العدل ويثور الملك :

الملك : ما هذا يا قاضي السوء
ما دمت أنا صاحب هذه الدولة
فأنا الدولة .. أنا ما فيها ، انا ما فيها
انا بيت العدل ، وبيت المال ، وبيت الحكمة
بل اني المعبد والمستشفى والجبانة
والحبس .. (٨٧)

انها المعادلة القهرية في ابداع عبدالصبور ، ملك يزهو بخيلاء فهو القاهر ، وحاشية يسحقها

نفاقها وانهزامها وذلتها . وحفاظا على (القيم التشكيلية) يأمر الملك بالفصل بين المنادي القزم والمحظية الطويلة القادمة .

ويدخل الخياط ليعرض على الملك قطعة ثمينة من المخمل ، متملقاً الى الحد الذي يقول عنه الملك :

المهنة خياط واللهجة لهجة نخاس او قواد [٨٨] .

وحين يعجب الملك بقطعة المخمل البيضاء ، يأمر بتغيير اللون الرسمي للدولة من الأزرق الى الابيض ، وبسخريته اللاذعة يسوق لنا عبدالصبور الالوان الرسمية للدولة وشعاراتها :

البس ثوباً ابيض ، يغدو قلبك ابيض
البس ثوبا بذيا ، تصبح رجلا وطنيا
البس ثوبا ازرق ، تغدو اقرب للمطلق .

ويأمر الملك بقطع رأس الخياط لكي لا يتصور انه الهم الملك فكرة تغيير شعار الدولة : ثم يتنازل عن

امره هذا ويكتفي بقطع لسانه .

وينتقل الملك الى مخدع الملكة الشاحبة ، ويشترك معها في مداعبتها لطفل وهمي لا وجود له ، ويكشف عبدالصبور فهم الملك لعلاقته بشعبه :

الملك : حقا .. ما اجمل كعبه
يوما ما سوف تدوس بهذا الكعب رقاب
رعاياك .
يا طفلي الملكي
الملكة : بل سيكون مليكا محبوبا ورحيما

الملـــك : تعنين .. يكون ضعيفا مهزوما
لعبة حاشيته
سخرية رعاياه وعبيده
اسما يتدلق في الحانات مع الخمر
يلقى في الطرقات مع الفضلات
يشتعل به جمر الأرجيلات

هدفا يتلقى تعليقات الدهماء الساخرة الوقحة .

الكاشفة لسوء القصد
لا .. سيكون الهاً في صورة بشري
سأعلمه أن ينظر متهما في عيني من يمثل قدامه .
ويطيل التحديق الى ان تتخاذل أعضاء الخصم .
فيهوي كي يلثم قدميه
يسأله صفحا عن ذنب لم يفعله .. (٨٩)

لكن الملكة تثور في وجه الملك لتصفعه بحقيقة عجزه عن الاخصاب ، فهذا فرشها خالٍ لا تتحرك فيه الا اطراف الوهم . وتبكي الملكة بكاء مرّاً وتطلب من الملك ان يختار لها عشيقا يرضاه ، ليعطيها الطفل ، او يتركها لتتشرد في انحاء الكون . وامعانا من لدن عبدالصبور

في الكشف عن تسلط الملك وقهره وارهابه فأنه يعمد الى اظهار قهره حتى في علاقته بزوجته ، فهو لم يعشقها بل استولى عليها كما استولى على الحكم بالسيف، وينهار الملك ، ويطلب منها استدعاء وجوه الدولة ليموت بينهم ، وعندما تتأكد الملكة من موته تستدير عن جثته هامسة : سأنال الطفل ، سأنال الطفل .

وكما فعل عبدالصبور في بداية الفصل الاول من المسرحية ، فأن الفصل الثاني يبدأ نثرا على لسان النساء الثلاث ، في حديث طويل عن طقوس الموت ، ومفاهيم ارسطو للمحاكاة ، واسلوب العنعنه ، والتقرب الى جثة الملك من خلال الغزل المكشوف ، وعرض النياشين والجواهر والحلي ورنين الذهب على الملك يستيقظ ويغادره طائر الموت الاسود .

وتسخر الملكة من هذه الطقوس ، وتظل متشبثة بالطفل ، وتتحاشاها حاشية الملك القاضي والمؤرخ

وعندما تصل الى الشاعر فانه يبادر قائلا :

فلتعبرني عينك يا مولاتي

انا مثلك لا يرضيني هذا المشهد

لكني لا امتلك الاشعاري .. كلماتي

كلماتي يا مولاتي ـ لا تصنع طفلا [٩٠] .

وبعد حوار طويل تطلب من الشاعر أن يصحبها في (سبيل لا يسقط فيها ظل الموت على اثواب الاحياء) بعيداً عن القصر :

الشاعر : أنا لا اقدر يا مولاتي

أنا جزء من هذا المشهد

الملكـــة : بل تقدر

نفض عن اثوابك هذه الاتربة السوداء[٩١]

ويبدأ الشاعر بالحديث عن ذكرياته ، وتنجـــح الملكة في ايقاظ روح الشاعر ، وحبه القديم لهـــا . وتثير معه تلك القضية الاساسية في فكر عبدالصبور واعماله الابداعية ، قضية الكلمة ورسالتها وقدرتهـا

على الفعل :

الشاعر : هذا حق .. لكن ماذا تصنع كلماتي
هي اهون من ان تطمح للفعل
أهون من ان تغدو سيفا او ترسا
كي تقتل

الملكة : لاتبخس كلماتك ما تستأهله من قدر .
فالكلمة قد تفعل
لا تدري ماذا فعلت في مطلع عمري
كلمات تشبه كلماتك (٩٢) .

وتحاول الحاشية اعادة الملكة لترقد الى جوار الملك الميت تنفيذا لرغبته كما توهموا او زعموا ، وحين يصل الجلاد الى الملكة لاعادتها يطعنه الشاعر في عينيه وهنا تقترب الملكة من الشاعر رافعة يده بيدها :

انت صرعت الجلاد

وصرعت الخوف
عزف المزمار نشيد الدم
بينما اصبح سيف الجلاد الغاشم
اعمى لا يجد طريقه ... اقدم
خذ منه السيف
يعطيني طفلي من يعرف كيف يقاتل بالمزمار
ويغني بالسيف (٩٣) .

في الفصل الثالث يعرض عبدالصبور بواسطة جوقته ، ثلاثة حلول لخاتمة المسرحية (حل الشكوى الى قضاة الاقدار ، وحل الانتظار ، وحل التصدي للموقف بكل شدته) في الحل الاول يلجأ الشاعر الى محكمة قضاة الاقدار شاكيا الملك الذي اخذ منه امرأته ، لكن الملك يقول أنه اخذها بحد السيف ، اما الشاعر فيعترض قائلا :

لم تكُ ملكاً لـه
بل كانت في اسره

ما يصبح ملكا لك

هو ما تعطيه من نفسك لا ما تسلبه نفسه[٩٣] .

وتقضي المحكمة بأن يتقاسما المـــرأة ، للملك الرأس وما تحت الرأس الى قرب الخصر وللشاعر ما تحت الخصر الى اخمص قدميها ، لكن الشاعر يتركها له لانه لا يريد تمزيق جسدها وسفح دمهـــا ، (أن هذا الحل هو ما تعبر عنه الوصيفة الثالثـة قائلـة : « ولعل هذا الحل هو ما يسمونه في الايـام الحديثة بالتسوية بين الاطراف المتنازعة ، او المصالحـــة بـين الاتجاهات المتباينة ، او بالتعبير العامي (قسمة البلد بلدين) »[٩٥] .

اما الحل الثاني فهو حل الانتظار الطويل حتى يولد الطفل ويكبر لكن الخراب يكون قد وصل كل شيء فانهار كل شيء .

اما الحل الثالث فهو الذي يوليه الشاعر عنايته مسميًا اياه (حل التصدي للموقف بكـــل شـــدته

وتعقده ، وهنا تُلبس الملكة الشاعر سيف الجلاد ويتجهان الى القصر حيث يرفع الشاعر السيف وتستعيد الملكة ملكها وتأمر الحاشية بحمل جثة الملك الى مقبرته والبقاء معه هناك وتختار الخياط الذي قطع الملك لسانه نديما لها :

اعرف انك لا تتكلم
يكفي ان اسمع مذبحة كلامك في حلقك
يكفي ان اسمع صوتك
يكي أن اسأل نفسي احيانا : اين لسانك
عندئذ يمثل في وجداني تاريخ الماضي كله

الشاعر : وأنا تابعك الممثل الاول

الملكة : بل تابعي الفاني في حبي
الناسج لي احلام المستقبل
المتغني بالصبح الاجمل
الصبح الأجمل (٩٦)

ترتبط مسرحية عبدالصبور هـذه بغيرها من مسرحياته ، من حيث مناخها ، مناخ البحث عن الحب والحرية والعدل في مواجهة البطش والقهر ، ومن حيث الشخصيات التي تتحرك ضمن اطر هذا المناخ ، في تشكيلاتها وتحولاتها .

يحاول عبدالصبور ان يرصد حركة العالم الذي يتحرك محكوماً بأزماته « وهو عالم موصول بأدق اختلاجات الانسان العربي الحائر بين الكلمة والسيف ، وصولا الى مناخ متحرر من العسف والظلم والخيانة والاعتقال المجاني ، لكنه عالم يتحرك وئيداً في اتجاه الفعل الذي يصنع المستقبل اللائق بضراوة الصراع »[٩٧] وتكاد تكون هذه المسرحية خاتمة مقصودة لاعمال عبدالصبور السابقة ، ففيها تتجمع الخيوط على نحو من التكثيف للتجارب الاولى ، وتمثل النهاية التي رسمها عبدالصبور بانحيازه النهائي الى (الكلمة المقاتلة بالسيف) . ففي

الوقت الذي توقف فيه الحلاج عند الكلمة المجردة ، تلك الكلمة التي قادته الى حبل المشنقة ، فان ممارسة (مسافر ليل) للعب بالكلمات في محاولة للتخلص من انياب الطاغية ، لكن كلماته تظل عاجزة امام الاصرار على القتل .

وتستسلم الاميرة لخداع الكلمات البراقة ، اذ تساهم مع السمندل في قتل الملك والاستيلاء على على العرش ، وتكاد ان تستسلم مرة اخرى للكلمة البراقة المفضية الى الخديعة ، لكن اغنية القرندل الشاعر تتم مدعمة بفعل ، أي بالسكين التي تصحح مسار الاشياء ، وفي الوقت الذي يبقى فيه (سعيد) الشاعر المجنون خالي الوفاض الا من الكلمات فانه يوصي القادم من بعده أن يكون حاملا للسيف . وفي وفي (بعد ان يموت الملك) يصبح فارسا يقاتل بالمزمار ويغني بالسيف . اما (الملكة) فهي امتداد للاميرة المنتظرة في استسلامها لمن عجز عن الحب

في رحلة بحثها عن الاخصاب وهي (ليلى) المانحة نفسها بحثا عن الاخصاب فتقف امام طريق مسدود، لكن الملكة هي الاخرى تصل الى ما لم تصل اليه الشخصيات الاخرى فهي تعود الى القصر بعد أن تضع السيف على كتف الشاعر الفارس الفاعل .

والملك هو الطاغية في كل الاعمال : هو الوالي ومحكمته الزائفة في مأساة الحلاج وهو الجلاد في (مسافر ليل) في التأله والبحث عن الضحية الثمن . وهو السمندل في (الاميرة تنتظر) فهو غاصب الحكم وعاجز عن الأخصاب .

ولقد اختار عبدالصبور لهذه المسرحية اداءً لغويا عاليا ، لكن هذا لم يمنع من أن ترد في المرحية مقاطع شعرية اقرب الى الغنائية منها الى التعبير الدرامي ، « اذ لا ينسى عبدالصبور في مواقف درامية كثيرة انه شاعر أولا وانه لايريد ان يحدر

شاعريته او يفرط بأبيات شعرية جميلة في سبيل بناء درامي متقن وتلك هي احدى مشكلاته»[٩٨]

المرأة : مولاي

فلتتسلل كإله الغابات السحرية
تتقدمك القوس المرهفة الفضية
ولتهبط بين شجيرات الورد الملتفة
ولتنزل ضيفا في أرض الظل القمراء
ارض ساكنة دوماً ، غائمة بنثار الأنداء
حتى تصل الى النبع المكنون
انفذ قوسك في صفحة مرآته
واشغله .

لقد قدمت المسرحية « تصويرا صادقا وقويا لبشاعة الطغيان والقهر وسخرت من المنهزمين والمنافقين والمتزللين في شعر سلس جيد حافل بالصور الفنية

ولا تخلو مسرحية عبدالصبور هذه من وصف جنسي اخاذ مغلف برداء شعري شفاف وعذب .

الصيف[١٠٠] .

المجسدة لمختلف المواقف [١٠٠] .

المـــرأة : مولاي

ارسل انفاسك في جلدي كالريح المرحة .

لتهز ثماري ، وتكومها ناضجـــة متفتحة بـين يديك .

ضع تحت ثيابي شمس الظهر بكفيك

يتخلع جسمي عندئذٍ ، يترشف هذا الوهـــج المترف .

وينام قريرا ممتنا بالفرحة .

كالحقل النائم اعيـاءً فـي حمـــرة آصـــال الصيف[١٠٠] .

ان مسرحية عبدالصبور هـــذه تكشف « عن اللمسة الاخيرة في بناء رؤيـة العالم عنـــد صـلاح عبدالصبور ففيما رصدت الاعمال الســـابقة عناصر البناء واتجاه حركتها وصراعاتها ، وتوقفت عند مرحلة

وسيطة من تطورها ، دفع هذا العمل بها الى غاياتها القصوى مضيئا رؤية الشاعر لحسم الصراع ، وهي رؤية تبدأ من الايمان بقدرة الكلمة على مواجهة الفساد والقهر (والحلاج) و (سعيد) في بدايته ، الى اكتشاف عجز الكلمة دون الفعل لـ (سعيد) في المرحلة الاخيرة لتطوره ، الى اليقين بحتمية العنف سلاحا لتغيير وجه الموت السائدة على خريطة الوطن » (١٠٢) .

لقد تجاوز عبدالصبور محاولات الذين سبقوه، وتجاوزه هذا ينبع من رؤيته الفنية والفكرية ، تلك الرؤية التي تنبثق من ثقافة واسعة ، وقدره على تحليل المجتمع والكشف عما فيه من مشاكل انسانية او سياسية او اجتماعية مستلهماً الطريق من خلال تعامله مع التراث الشعبي والاسطوري في مناقشة الواقع وقضاياه .

ان مسرح عبدالصبور جزء من حركة المسرح

الشعري المعاصرة في ارتدادها الى ينابيع الاسطورة والطقس والحلم ، والغوص الى اعمق الرغبات والمخاوف في اللاشعور الجمعي وباطن الفرد • ويحقق مسرحه استبصارا في قدرة انسان تاريخيا وثقافتنا على خوض المآسي النبيلة لتشع بنور تراجيدي جليل، لتضيء ما في ثقافة الامة تمجيدا لكرامة الانسان وكبريائه •

الهوامش :

١ ـ صلاح عبدالصبور : الاعمال الكاملة ٤٥٤ .
٢ ـ صلاح عبدالصبور : الاعمال الكاملة ٤٥٥ .
٣ ـ نفسه / ٤٦٢ .
٤ ـ نفسه / ٤٦٩ .
٥ ـ نفسه / ٤٧١ ، ٤٧٨ .
٦ ـ نفسه / ٤٧٧ .
٧ ـ نفسه / ٤٨٨ ـ ٤٨٩ .
٨ ـ نفسه / ٥٠٤ .
٩ ـ نفسه / ٥١٠ ـ ٥١١ .
١٠ـ نفسه : تذييل المسرحية ص٦٠٦ ويشير فيه عبدالصبور الى مقال سينون (المنحنى الشخصي في حياة الحلاج) وتحقيقه لكتاب (أخبار الحلاج) الذي علق عليه بول كراوس .
١١ـ جلال العشري : ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة ٢٥٤ .
١٢ـ صلاح عبدالصبور : الاعمال الكاملة ٥٩٢/١ .
١٣ـ نفسه / ٥٨٦ ـ ٥٨٧ .
١٤ـ صلاح عبدالصبور ـ حياتي في الشعر الاعمال الكاملة ١٤٧/٣ .

١٥ـ فؤاد دوارة : صـــلاح عبدالصـبور والمسـرح / ٢٤ ـ ٢٥ ٠
١٦ـ فاضل ثامر : معالم جديدة في ادبنا المعاصر/٣٦٩ ٠ وينظر كذلك : محسن اطيمش : الشاعر العـربي الحديث مسرحي / ٢٧٥ ٠
١٧ ـ صلاح عبدالصبور : حياتي في الشعر : الاعمـال الكاملة ٣/٢١٩ ـ ٢٢٠ ٠
١٨ـ عبدالقادر القط : فنون الادب العربي ـ المسرحية/ ١٣٣ ٠
١٩ـ محمود امين العالم : الوجه والقناع /٢٦٤ ٠
٢٠ـ فؤاد دوارة : صلاح عبدالصبور والمسرح / ٥١ ٠
٢١ـ ماهر شفيق : مسرح صلاح عبدالصبور ٠٠ المعنى والمبنى مجلة فصول ع١ مج٢ لسنة ١٩٨١ ٠
٢٢ـ عبدالقادر القط : المسرحية / ١٥٥ ٠
٢٣ـ اريك بينتلي : نظرية المسرح الحديث / ٤١٧ ٠
٢٤ـ محمود امين العالم : الوجه والقنـــاع / ٢٦٤ ، وينظر محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحيا / ٢٧٦ ٠
٢٥ـ الاروس نيكول : علم المسرحية / ١٤٤ ٠
٢٦ ـ محمد مصطفى هدارة : النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ٠ مجلة فصول ع٤ مج١ يوليو ١٩٨١ ٠

٢٧ـ أونيس : الثابت والمتحول : ١٠٦/١ ٠
٢٨ـ محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحيا / ٢٩٤ ٠
٢٩ـ صلاح عبدالصبور : الاعمال الكاملة / ٤٧٩ ٠
٣٠ـ نفسه / ٥٤٠ ٠
٣١ـ ماهر شفيق : مسرح صلاح عبدالصبور ٠٠ المعنى والمبنى مجلة فصول ع١ مج٢ ـ اكتوبر ١٩٨١
ومن امثلة هذه التكوينات الدائرية ما يقوله مقدم مجموعة الصوفية :
« وحينما أسلمه السلطان للقضاة
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان ٠٠٠ الاعمال الكاملة/ ٤٥٨ ٠
٣٢ـ الاعمال الكاملة / ٦٢٨ ـ ٦٢٩ ٠
٣٣ـ رفعت سلام : قراءة في المسرح الشعري العربي ـ مجلة قضايا عربية ع١٢ لسنة ١٩٨٠ ٠
٣٤ ـ الاعمال الكاملة / ٦٥٣ ـ ٦٥٤ ٠
٣٥ـ نانسي سلامة : تأثير انيسكو (صلاح عبد الصبور ـ مجلة فصول ع١ مج٢ لسنة ١٩٨١ ٠
٣٦ ـ ماهر شفيق : مسرح صلاح عبدالصبور ـ المعنى والمبنى مجلة فصول ع١ مج٢ لسنة ١٩٨١ ٠
٣٧ ـ الاعمال الكاملة / ٦٨٨ ٠
٣٨ ـ فؤاد دوارة : صلاح عبدالصبور المسرح / ٦٥ ٠

٣٩ ـ الاعمال الكاملة / ٦٦٩ ٠
٣٩ ـ الإعمال الكاملة ٦٩٩ ٠
٤٠ ـ سامي خشبة : قضايا معاصرة في المسرح / ٢٠٤ ـ ٢٠٥ ٠
٤١ ـ الاعمال الكاملة / ٦٩٠ ٠
٤٢ ـ نفسه / ٤١٨ ٠
٤٣ ـ صلاح عبدالصبور : حتى نقهر الموت / ١٩٣ ٠
٤٤ ـ ماهر شفيق : مسرح صلاح عبدالصبور ـ مصدر سبق ذكره ٠
٤٥ ـ الاعمال الكاملة / ٤٢٨ ٠
٤٦ ـ نفسه / ٤٣٦ ٠
٤٧ ـ نفسه / ٤٣٨ ٠
٤٨ ـ محمود امين العالم : الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر / ٢٧١ ٠
٤٩ ـ سيرة ابن هشام : ٧٦/١ ، المسعودي : مروج الذهب ٢/ ٢٥٦ ٠
٥٠ـ الف ليلة وليلة : ١٧٤/١ ٠
٥١ ـ ماهر شفيق : مصدر سبق ذكره ٠
٥٢ ـ سامي خشبة : قضايا معاصرة / ٢١٠ ٠
٥٣ ـ رفعت سلام : مصدر سبق ذكره ٠
٥٤ ـ بدر توفيق : الاميرة بين الموت والانتظار ـ مجلة المسرح العدد (٧٠) يوليو ١٩٧٠ وينظر كذلك ماهر شفيق : مصدر سابق ، ومحمود امين العالم: الوجه والقناع / ٢٧١ ٠

٥٥ ـ محمود امين العالم : الوجه والقناع / ٢٧١ ٠
٥٦ ـ رفعت سلام : مصدر سبق ذكره ٠
٥٧ ـ عصام بهي : استلهام التراث الشعبي والاسطوري مجلة فصول ع١ مج٢ لسنة ١٩٨١ ٠
٥٨ ـ الاعمال الكاملة / ٣٩٣ ٠
٥٩ ـ نفسه / ٣٧٩ ٠
٦٠ ـ محمود امين العالم : الوجه والقناع / ٢٧٢ ٠
٦١ ـ الاعمال الكاملة / ٤٠٠ ، ٤٢٠ ٠
٦٢ ـ فؤاد دوارة : صلاح عبدالصبور والمسرح / ٨٢ ٠
٦٣ ـ الاعمال الكاملة / ٧٠٧ ٠
٦٤ ـ نفسه / ٧٠٨ ٠
٦٥ ـ نفسه / ٧٢٧ ٠
٦٦ ـ نفسه / ٧٧٧ ٠
٦٧ ـ نفسه / ٧٨٩ ٠
٦٨ ـ نفسه / ٧٩١ ٠
٦٩ ـ نفسه / ٨٠٠ ٠
٧٠ ـ نفسه / ٨٠٨ ٠
٧١ ـ نفسه / ٨٣٥ ٠
٧٢ ـ نفسه / ٨٣٩ ٠
٧٣ ـ نفسه / ٨٥٨ ٠
٧٤ ـ نفسه / ٨٥٨ ٠
٧٤ ـ نفسه / ٨٦٦ ٠
٧٥ ـ فؤاد دواره : مصدر سابق / ٩٩ ٠

٧٦ ـ الاعمال الكاملة / ٨٧٤ .
٧٧ ـ سامي خشبة : مصدر سابق / ٢٢٩ ، ومحمود امين العالم : مصدر سابق / ٢٧٠ ، ومحسن اطيمش : مصدر سابق ٢٨٦ .
وفؤاد دوارة : مصدر سابق / ١٠٢ .
٧٨ ـ سامي خشبة : قضاياه / ٢٣٣ .
٧٩ ـ سامي خشبة : الرمزية والتراجيديا في مأساة الحلاج وليلى والمجنون ـ مجلة فصول ع١ مج٢ لسنة ١٩٨١ .
٨٠ ـ رفعت سلام : مصدر سابق .
٨١ ـ الاعمال الكاملة / ٧٤١ .
٨٢ ـ سامي خشبة : الرمزية والتراجيديا ، مجلة فصول ع١ مج٢ .
٨٣ ـ الاعمال الكاملة / ٦٤٦ .
٨٤ ـ نفسه / ٨٥٩ .
٨٥ ـ محسن اطيمش : مصدر سابق / ٣١٧ .
٨٦ ـ الاعمال الكاملة / ٧٩٤ ـ ٧٩٥ .
٨٧ ـ نفسه / ٢٥٥ ٢
٨٨ ـ نفسه / ٢٦٥ .
٨٩ ـ نفسه / ٢٨٩ .
٩٠ ـ نفسه / ٣٢٨ .
٩١ ـ نفسه / ٣٣٤ .
٩٢ ـ نفسه / ٣٥٤ .

٩٣ ـ نفسه / ٣٨٨ ٠
٩٤ ـ نفسه / ٤٠٨ ٠
٩٥ ـ نفسه / ٤١٤ ٠
٩٦ ـ نفسه / ٤٣٧ و ٤٤٠ ٠
٩٧ ـ رفعت سلام : مصدر سابق ٠
٩٨ ـ د ٠ جلال خياط : الاصول الدرامية للشعر العربي / ١١٣ ٠
٩٩ ـ الاعمال الكاملة : ٣/٢٣٩ ٠
فؤاد دوارة : مصدر سابق / ١٢٩ ٠
١٠٠ ـ الاعمال الكاملة ٣/٢٣٨ ٠
١٠٢ ـ رفعت سلام : مصدر سابق ٠

مصادر البحث :

أونيس : الثابت والمتحول : بحث في الاتباع والابداع عند العرب ـ دار العودة ، بيروت ، ط الثانية ١٩٧٩ ٠
الاردس نيكول : علم المسرحية ـ ترجمة دريني خشبه ، مراجعة علي فهمي منشورات مكتبة الآداب/ المطبعة النموذجية / مصر ٠
اريك بينكي : نظرية المسرح الحديث (مدخل الى المسرح والدراما) ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت ، منشورات وزارة الاعلام العراقية ـ دار الحرية للطباعة ـ بغداد ١٩٧٥ ٠
بدر توفيق : الاميرة بين الموت والانتظار ـ مجلة المسرح العدد ٧٠ لسنة ١٩٧٠ ٠

جلال خياط (الدكتور) : الاصول الدرامية في الشعر العربي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ـ بغداد ١٩٨٢ .

جلال العشري : ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١٩٨١/٢ .

رفعت سلام : قراءة في المسرح الشعري العربي ـ مجلة قضايا عربية عدد ١٢ لسنة ١٩٨٠ .

سامي خشبه : الرمزية والتراجيديا في مأساة الحلاج وليلى والمجنون ـ مجلة فصول ـ العدد الاول ـ المجلد الثاني لسنة ١٩٨١ ـ قضايا معاصرة في المسرح ـ منشورات وزارة الاعلام العراقية دار الحرية للطباعة/ بغداد ـ ١٩٧٢ .

صلاح عبدالصبور : الاعمال الكاملة ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٣ .

صلاح عبدالصبور : حتى نقهر الموت ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٦٦ .

عبدالقادر القط : من فنون الادب العربي (المسرحية) دار النهضة العربية للطباعة والنشر ـ بيروت ١٩٧٨ .

عصام بهي : استلهام التراث الشعبي والاسطوري ـ مجلة فصول ـ العدد الاول ـ المجلد الثانى لسنة ١٩٨١ .

علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ـ سلسلة عالم المعرفة الكويتية ـ مطابع اليقظة ـ ١٦٨٠
فاضل ثامر : معالم جديدة في ادبنا المعاصر ـ دار الحرية للطباعة ـ بغداد ١٩٧٥ ٠
فؤاد دوارة ـ صلاح عبدالصبور والمسرح ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٢ ٠
ماهر شفيق : مسرح صلاح عبدالصبور : المعنى والمبنى مجلة فصول العدد الاول ـ المجلد الثاني لسنة ١٩٨١ ٠
محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحيا ـ منشورات وزارة الاعلام العراقية ـ دار الحرية للطباعة ـ بغداد ١٩٧٧ ٠
محمد مصطفى هداره : النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ـ مجلة فصول العدد الرابع المجلد الثاني لسنة ١٩٨١ ٠
المسعودي : مروج الذهب ـ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية بالقاهرة ـ ١٩٥٨ ٠
نانسي سلامة : تأثير انيسكو على صلاح عبدالصبور ـ مجلة فصول العدد الاول ، المجلد الثاني لسنة ١٩٨١ ٠
ابن هشام (ابو محمد عبدالله) : سيرة النبي ـ مراجعة محمد محي الدين عبدالحميد ـ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ٠

الفهرست

مـدخـل .. .. ..

مأساة الحلاج .. .. ..

مسافر ليل .. .. ..

الاميرة تنتظر .. .. ..

ليلى والمجنون .. .. ..

بعد ان يموت الملك .. ..

الهوامش .. .. ..

مصادر البحث .. ..

الفهرست .. .. ..

٨١٢و٩٦١٠٧
إ ٢٤٢ إبراهيم جنداري
صـراع القـهر والانهزام في مسرحيـات
صلاح عبدالصبور/إبراهيم جنداري ـ بغداد :
دار الشؤون الثقـافية العامة ، ١٩٩٣ .
ص ؛ ٢٤ سم ، (الموسوعة الصغيرة ؛ ٣٨١)
١ـ المسرحية العربية ـ مصر ـ دراسات
٢ـ صلاح عبدالصبور (أديب) آ. العنوان
ب. السلسلة
م.ر
١٩٩٣/٤٠

المكتبة الوطنية (الفهرسة أثناء النشر)

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد
٤٠ لسـنة ١٩٩٣

طبع بمطابع دار الشؤون الثقافية العامة

الموسوعة الصغيرة

سلسلة ثقافية
تتناول مختلف العلوم
والفنون والآداب

رئيس التحرير:
موسى كريدي
سكرتير التحرير:
ماجد أسد

دار الشؤون الثقافية العامة
وزارة الثقافة والإعلام

السعر دينار